ISSN 0208—2551

7'2001

МАСТАЦТВА





Уладзімір Тоўсцік. Рымскія фантазіі. Алей, 2000. 80x100.

Часопіс Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь

Выдаецца са студзеня 1983 года

МАСТАЦТВА

№ 7 (223) ліпень 2001

Галоўны рэдактар Аляксей ДУДАРАЎ.

Адрас рэдакцыі: 220029, Мінск, вул. Чычэрына, 1. Тэл.: 289-34-67, 289-34-68.

Разліковы рахунак Дзяржаўнага прадпрыемства «Дом прэсы» № 3031202930019 у Славянскім аддзяленні Белбізнесбанка г.Мінска, код 834 (часопіс «Мастацтва»).

Дзяржаўнае прадпрыемства «Дом прэсы» Дзяржаўнага камітэта Рэспублікі Беларусь па друку.

Наш Internet адрас: www.ibamedia.com.

Тэхнічная падтрымка старонкі

даступна на ibaMEDIA www.ibamedia.com

На першай старонцы вокладкі: Уладзімір Стальмашонак. Крыжы і зоркі. Алей, 2001. 200x195.

Напярэдадні юбілею

Тамара ГАРОБЧАНКА

Год 2001 для Беларускага акадэмічнага тэатра імя Якуба Коласа асаблівы: коласаўцы сустракаюць свой 75-гадовы юбілей. Творчае жыццё калектыву апошнім часам адчувальна стабілізавалася. У рэпертуары каля трыццаці сцэнічных твораў, сярод якіх сем — прэм'еры мінулага года. Афіша ўключае значную колькасць п'ес беларускіх аўтараў: Якуба Коласа, В.Вольскага, А.Дударава, А.Паповай, Г.Марчука, Л.Вашко, Д.Мінчонка, В.Маслюка, П.Ламана. Узбагачае рэпертуар руская і замежная класіка — А.Пушкін, М.Гогаль, А.Астроўскі, У.Шэкспір, Г.Ібсен. Калі дадаць у агульны спіс творы М.Чокэ, В.Астрава, Э.Іанеска, А.Шніцлера, то відавочна, што мастацкае кіраўніцтва тэатра дакладна арыентуецца на інтэлектуальна і сацыяльна дыферэнцыраваную глядацкую аўдыторыю. Пра гэта ж сведчыць і дыяпазон мастацкай вобразнасці спектакляў: ад класічна-традыцыйнай — да сучасна-эксперыментальнай.

У тэатры практычна не існуе вельмі хваравітай для іншых калектываў праблемы рэжысуры. Плённа працуюць В.Баркоўскі, Ю.Лізянгевіч, А.Грышкевіч, В.Маслюк, ставяць спектаклі акцёры В.Грушоў і М.Краснабаеў, на асобныя пастаноўкі запрашаюцца рэжысёры з боку. Усё гэта дапамагае найбольш поўна рэалізаваць патэнцыял трупы, багатай на буйныя таленты. Актыўна заяўляе пра сабе і творчая моладзь, якая спалучае ўдзел у спектаклях з навучаннем у тэатральнай студыі і Беларускай акадэміі мастацтваў.

У лепшыя перыяды сваёй гісторыі Тэатр імя Якуба Коласа заўжды вылучаўся сваёй непаўторнасцю, нацыянальнай адметнасцю. Што ж сёння вызначае ягонае творчае аблічча? Якія працэсы адбываюцца ў калектыве? Чым ён сустрэне сваю знамянальную дату? Якое месца ўвогуле займае тэатр у сацыякультурнай інфраструктуры горада, чыё мастацкае жыццё апошнім часам вабіць багаццем і разнастайнасцю? Каб хоць збольшага атрымаць адказы на гэтыя пытанні, я запрашаю шаноўнага чытача зрабіць невялікую вандроўку па тэатральнай афішы коласаўцаў і пазнаёміцца з прэм'ерамі перад'юбілейнага 2000 года.

Адкрыццё знаёмага і незнаёмага

Выбар рэжысёрам А.Грышкевічам п'есы «Крэслы» Э.Іанеска на першы погляд падаўся не вельмі арыгінальным. Пасля таго, як з абсурдысцкай драматургіі было знята кляймо ідэалагічна шкоднай і ўпадніцкай, тэатр парадокса стаў неад'емнай часткай культурнага жыцця краіны. Ставяцца С.Мрожэк і С.Бекет, Э.Іанеска... Аднак тэатральнае мастацтва тым і жывое, што часам уражвае сваёй непрадказальнасцю. Коласаўцы прапануюць арыгінальны, адмысловы варыянт «Крэслаў». Спектакль пастаўлены на малой сцэне тэатра і з'яўляецца аўтарскай працай А.Грышкевіча, які ажыццявіў сцэнічную рэдакцыю п'есы Э.Іанеска, рэжысуру, мастацкае і музычнае афармленне.

Прастора абмежавана слаба нацягнутымі вяроўкамі, на якіх вісяць падраныя рыбацкія сеткі і нейкія анучы. У цэнтры — драўляны памост з дзвюма лесвіцамі, што сыходзяцца ўверсе і ўтвараюць своеасаблівы дах. Пакой загрувашчаны неахайна раскіданымі рэчамі. Міса з вадой, патэфон, глобус, тэлефон, балетныя пантофлі, белы і блакітны паветраныя шарыкі... Паступова прысутнасць кожнай рэчы набывае сваю логіку і свой сэнс, а ўсе разам яны ўтвараюць своеасаблівы мікрасвет доўгага жыцця двух адзінокіх людзей.

Пад пералівы гармоніка і накаты марскіх хваль кружацца ў танцы з крэсламі героі спектакля. Стары (А.Лабанок) у пярэстым клятчастым чорна-жоўтым галіфэ, ружовай майцы, на шыі — доўгі шалік у гарошынкі. Старая (В.Петрачкова) у сціплай чорнай спадніцы і кофце. Так, праз колеравую гаму касцюмаў з першага знаёмства размяркоўваюцца іх ролі ў сям'і. Ён — лідэр, кумір. Яна — ягоная адданая спадарожніца. Жанчына замілавана глядзіць на мужа, і вочы яе, вялікія, прыгожыя, выпраменьваюць радасць, свецяцца нязгасным каханнем. Сцэнічны твор А.Грышкевіча сэнсава канфліктуе з п'есай Э.Іанеска, якая насычана зласлівасцю, адчужанасцю, нянавісцю некалі блізкіх людзей. У спектаклі пануе атмасфера згоды і паразумення, самаахвярнага служэння адзін аднаму. Навошта рэжысёр ламае аўтарскую прыроду твора і пераасэнсоўвае яго па-свойму? Адказ на гэтае зусім не рытарычнае пытанне дае сама пастаноўка, якая пераносіць дзею на айчынную глебу і ўводзіць яе ў кантэкст нашай гісторыі.

А.Грышкевіч адмыслова спалучае час у ягоным мінулым і сённяшнім вымярэннях. Стары і Старая чакаюць гасцей, якія так і не з'явяцца на сцэне, але прывідна ўваскрэснуць з небыцця ў куточках іх памяці. Вясёлы шчэбет дзіцячага голасу. Гульня ў мяч. Імклівы іспанскі танец. Чорны фрак, какетлівы капялюшык з вуаллю, веер, чырвоная ружа. Пяшчотныя словы Старой: «Я ўсюды пайду за табой... я так табой ганаруся», і ягонае ўдзячнае: «Ты адна мяне разумела». В.Петрачкова і А.Лабанок незаўважна паглыбляюць нас у мінулае герояў, знакава пазначаюць ягоныя галоўныя вехі. Гасне святло. Быццам у адзіночнай камеры, ён стаіць у коле, абмежаваным крэсламі, яна — звонку. У цемры старыя навобмацак шукаюць адзін аднаго. Пякучая, невыносная разлука. Нарэшце яны разрываюць замкнёную прастору і застываюць у абдымках.

Чутны трагічныя акорды. Стары паварочвае крэсла, і мы бачым на ягонай высокай спінцы пасмяротную маску. Імператара? Лысага правадыра? Нябачная сіла прымушае старых, укленчыўшы, поўзаць па падлозе, па-сабачаму брахаць перад магутным ідалам. Як жывыя істоты, крэслы выстройваюцца роўнымі радамі. Весела гушкаюцца паветраныя шарыкі. Трон на памосце-эстрадзе злавесна высвечваецца маскай смерці, толькі замест мармуровага пастамента яна тырчыць у авосьцы з яблыкамі. Жылы пакой набывае абрысы чырвонага кутка падчас нейкага дзяржаўнага свята. Свята, на якім ніколі не было месца Старой і Старому. Велічна і ўрачыста героі развітваюцца адзін з адным, развітваюцца з жыццём. Яны пасобку адыходзяць у глыбіню сцэны, і іх узнятыя рукі доўга бялеюць у цемры, пакуль пад шум хваль не згасае апошні праменьчык святла.

В.Петрачкова і А.Лабанок па-майстэрску дэманструюць высокі ўзор партнёрства, калі ўзаемасувязь паміж персанажамі выліваецца ў тонкую еднасць думак, перажыванняў, пачуццяў. Яны псіхалагічна насычана, ёміста пражываюць жыццё герояў, вылучаючы трагічнасць іх агульнага лёсу. Балетныя пантофлі раптам нагадваюць пра былую прафесію або юнацкую мару Старой. Нечакана ўзнікне думка пра тое, што Стары сапраўды мог стаць геніем, каралём вальсаў, прэзідэнтам. Але... Не здзейснілася, не спраўдзілася. Пазнанне свету звузілася да бінокля і школьнага глобуса, а неабсяжны акіян — да місы з вадой і папяровага карабліка. Ні разу не зазвоніць тэлефон, таму што ўсе сувязі даўно парваныя, а жыццё адрынутых ізгояў перамолата жорнамі гісторыі.

Заходні варыянт абсурднасці чалавечага існавання на коласаўскай сцэне набывае выразныя айчынныя прыкметы, афарбаваныя славянскай цярплівасцю, мудрасцю. Героі здатныя не толькі працістаяць абставінам, але і насуперак ім захаваць павагу, каханне, чалавечую годнасць. Магчыма, некаму мае ўражанні пададуцца занадта адвольнымі, і сцэнічны твор абудзіць зусім іншыя асацыяцыі. У гэтым і ёсць ягоная мастацкая каштоўнасць. Рэжысёр А.Грышкевіч, акцёры В.Петрачкова і А.Лабанок з поўным даверам ставяцца да гледача, даюць свабоду для глыбокага асобаснага ўспрымання сцэнічнага твора.

«Любоўны карагод» А.Шніцлера ў пастаноўцы А.Грышкевіча таксама сутнасна адрозніваецца ад драматургічнай першакрыніцы. Творчасць аўстрыйскага драматурга і празаіка Артура Шніцлера ў Беларусі вядома, бадай што, толькі вузкім спецыялістам. П'еса «Любоўны карагод» (аўтарская назва «Кола») доўгі час лічылася скандальнай, не ўключалася нават у бібліяграфічны спіс твораў пісьменніка. У ёй дзесяць персанажаў і дзесяць эпізодаў. Кожны з іх — гэта любоўны дуэт двух герояў, адзін з якіх пераходзіць у наступны эпізод. Партнёры мяняюцца парамі, пакуль кола не замыкаецца на зыходнай сітуацыі. П'еса, напісаная ў 1893 г., на мяжы двух стагоддзяў, пасвойму адлюстроўвае бяссілле і разгубленасць грамадства перад рэальным жыццём, імкненне схавацца ў ілюзорным свеце асалоды і пачуццёвых уцех. На коласаўскай сцэне ўзнаўляецца некалькі іншая гісторыя.

Мастак С.Макаранка сцэнаграфічны вобраз спектакля акрэсліває дзвюма сэнсавымі дэталямі. У цэнтры прасторы вялізны чырвоны ліхтар, пааабапал сцэны вітыя металічныя застаўкі — спінкі ложка. Рэжысёр і мастак

«Любоўны карагод». Сцэна са спектакля.







«Грахі бацькоў». Г.Гайдук (Освальд), Т.Кабяк (фру Альвінг).

«Легенда пра Валодшу». А.Андрыенка (Валодша).

быццам бы знарок правакуюць гледача, аднак двухсэнсоўнасць вельмі хутка знікае і сцэнаграфія набывае зусім іншую мастацкую вобразнасць. Ліхтар пачынае нагадваць празрыстую казачную





«Любоўны карагод». С.Акружная (Актрыса), П.Ламан (Паэт).

«Крэслы». А.Лабанок (Стары).

альтанку. Сімвал распусты ператвараецца ў дзівосны сімвал кахання, да якога цягнецца размаіты натоўп. Арыстакратычныя паненкі і паны, салдаты і прастытуткі, рамесны гарадскі люд з імпэтам скачуць кадрылю, праносяцца ў імклівым галопе, запаволена кружацца пад мелодыю венскага вальса. І гэтак на працягу ўсяго дзеяння. Пластыка, танцы, вынаходліва пастаўленыя харэографам В.Пачачурай, не проста ствараюць адпаведны настрой, яны ўзнаўляюць атмасферу часу, калі праз усеагульнае кіпенне страсцей, бурлівы рытм жыцця ўсё выразней прабіваецца туга чалавека па звычайнаму шчасцю. Сцэнічны твор адразу ж захоплівае візуальным хараством, карункавым пластычным антуражам, у які арганічна ўплятаюцца іграўыя дуэтныя эпізоды.

Інтанацыі безвыходнай адзіноты і змарнаваных надзей, прага кахання, заяўленыя Т.Ліхачовай у першай сцэне, праціняюць увесь спектакль. На танцах у гарадскім садзе вулічная дзеўка насуперак логіцы выбірае з натоўпу не багатага кліента, а маладога Салдата без граша ў кішэні. Зачараваная ягонымі прыгажосцю і чысцінёй, Дзеўка Т.Ліхачовай адорвае яго адзіным, што мае, — сваім каханнем. Салдат (А.Андрыенка) прымае падарунак і бестурботна знікае ў цемры. Ён не заўважае, якая незямная туга застыла ў вачах Леакадзіі. Набыўшы першы любоўны вопыт, Салдат легкадумна спакушае Пакаёўку (І.Цішкевіч). Ланцужок доўжыцца, і вось ужо Грызетка (У.Ацясава), якая наіўна паверыла прыгожым клятвам Паэта, п'е на брудэршафт у кафэ з Салдатам, каб хутка змяніць яго на іншага кавалера. Раз-пораз на сцэне лёгкім брызам прашамаціць то сарамліва сцішанае, то перарывіста-палкае: «Скажы, што ты мяне кахаеш...». Аднак у адказ звініць цішыня.

Ілюзорны прывід кахання лунае не толькі ў бедных кварталах, але і ў палацах славутасцей і багацеяў. Вось Актрыса (С.Акружная) прымае ў сваіх апартаментах Паэта (П.Ламан). Абодва яны людзі тэатра, таму ім добра знаёмая гульня ў словы і пачуцці. Роберту імпануе ўвага прымадонны, ён імкнецца прабіцца да яе сэрца. Аднак Актрыса выдатна валодае сабой і дражніць Паэта флёрам эпатажных слоў, накшталт: «Я ненавіджу людзей» або: «Ты — мой капрыз». І раптам гэтую гульню-браваду праціняе шчымліва-кранальны, настальгічна-пякучы стогн звычайнай жанчыны: «Я кахала толькі Фрыца». У сцэне Актрысы з Графам (Т.Кокштыс) таксама сыходзяцца дзве адзіноты; ад адзіноты іх не могуць уратаваць ні слава, ні грошы. Гераіня С.Акружной інтуітыўна адчула ранімасць душы, прагу шчырасці і чысціні ў Графа. Яна спачувае яму і таксама бескарысліва адорвае сваім каханнем.

Апошні эпізод замыкае любоўны карагод. Захоплены прыгажосцю Дзеўкі Граф марыць пра магчымае шчасце з ёю. Аднак сэрца Леакадзіі занятае юным салдацікам Францам. Яна цвяроза вяртае старога на рэальную глебу. Тужліва гучаць словы Графа: «А як прыгожа было б, калі б... Значыць, не лёс...» Такім чынам падведзены сумныя вынікі надзеям і парыванням усіх астатніх герояў.

У фінальнай сцэне разбураецца ліхтар-альтанка — крохкі сімвал кахання, спакою, шчасця. Праз іхнія аскепкі праходзяць мужчыны, якіх жанчыны праводзяць у невядомасць. Новы век надыходзіць на зямлі са стрэламі, смуродам вайны, пахам смерці. А людзі бесперапынна кружацца ў бясконцым карагодзе летуценняў і мар, расчараванняў і адзіноты. Такой нечакана драматычнай нотай скончыўся спектакль, прасякнуты каханнем. Узнёслым і зямным, прыгожым і грэшным, эгаістычным і ахвярным. Каханнем-страсцю, каханнем-пакутай, каханнем-смерцю. Туга па ім свеціцца ў шырока адкрытых вачах Дзеўкі — Т.Ліхачовай і ў сумным позірку Паэта — П.Ламана. Прабіваецца праз пералівы срэбнага смеху Актрысы — С.Акружной і разгубленасць нікім не зразуметага Графа — Т.Кокштыса. Ахінае трагізмам постаці жанчын у чорным (В.Петрачкова, Т.Шашкіна), чыя маладосць прайшла няўмольна і хуткаплынна.

Стваральнікі спектакля мелі ўсе падставы напісаць на праграмцы: «Скандальная п'еса канца XIX стагоддзя падаецца самай маральнай п'есай канца XX стагоддзя». Рэжысёр А.Грышкевіч, мастак С.Макаранка, кампазітар У.Кандрусевіч, харэограф В.Пачачура і ўсе выканаўцы ствараюць вельмі сучасную гісторыю, насычаную зменлівай імпрэсіяніcцкай святлаценню паўтонаў, намёкаў, асацыяцый.

Сучаснасць з мясцовым каларытам

Асаблівую цікавасць глядач заўсёды выяўляе да айчынных сучасных п'ес. І гэта не выпадкова. Менавіта такія творы дапамагаюць адчуць пульс сённяшняга жыцця, далучыцца да блізкіх, хвалюючых праблем нашай рэчаіснасці. На коласаўскай сцэне з поспехам ідуць спектаклі «Таму, што люблю...» («Дзень карабля») А.Паповай, «Блудны муж і яго жонка Варвара» І.Марчука, «Пад сонцам» В.Маслюка, дзе па-мастацку асвятляюцца розныя аспекты існавання чалавека ў сучаснай рэальнасці. Гэты ж напрамак доўжаць і дзве прэм'еры мінулага года: «Любоў па перапісцы» Л.Вашко, разлічаная на дарослага гледача, і «Легенда пра Валодшу» В.Маслюка і М.Краснабаева, прызначаная для падлеткаў.

Камедыя «Любоў па перапісцы» (аўтарская назва «Секс па перапісцы») па-свойму адлюстроўвае тыя змены, што адбыліся ў грамадскай свядомасці ў постперабудовачны час. Сёння ўжо нікога не здзіўляюць аб'явы з прапановай знаёмстваў і для тых, хто імкнецца пазбавіцца адзіноты, і для звычайных шукальнікаў інтымных паслуг. Герой п'есы «Любоў па перапісцы» немалады халасцяк Святаслаў Мазоль таксама шукае спадарожніцу жыцця па рэкламных аб'явах і часам трапляе ў самыя неверагодныя сітуацыі. Ён знаёміцца з учэпістай прадаўшчыцай Таццянай, экзальтаваным урачом Наталі і, нарэшце, сустракае сціплую, разумную Марыю Кулачок. Здаецца, сапраўднае каханне напаткала нашага адзінокага героя. Раптам камедыя робіць нечаканы драматычны зігзаг. Цяжкахворая Марыя памірае, пакідаючы няўцешнаму каханаму кранальны развітальны ліст. Сама па сабе п'еса, не прэтэндуючы на высокую інтэлектуальнасць, дае пэўны сацыяльны зрэз нашага жыцця. Аднак менавіта такая драматургія, з яе даволі танным гумарам, прадугледжвае асаблівую тактоўнасць размовы з гледачом.

Спектакль, пастаўлены запрошаным рэжысёрам В.Ласоўскім, выклікае супярэчлівае ўражанне. Сучасная сюжэтная калізія ў рэжысёрскім і сцэнаграфічным вырашэннях выглядае безнадзейна састарэлай, да таго ж безгустоўнай. Акцёры Р.Грыбовіч (Таццяна), Г.Каралькова (Наталі), Т.Скварцова (Хвёдараўна), П.Ламан (Участковы), не абмежаваныя рэжысёрам, са смакам, шаржыравана абыгрываюць двухсэнсоўныя сітуацыі, балансуючы на мяжы прыстойнасці. Сцэны спакушэння галоўнага героя пераспелымі шукальніцамі прыгод Таццянай і Наталі ідуць пад бесперапынны рогат глядзельнай залы. Аднак смех гэты хутчэй біялагічнага ўзроўню і мала стасуецца з мастацтвам. У больш спрыяльным становішчы знаходзяцца акцёры В.Дашкевіч (Святаслаў), С.Жукоўская (Марыя) і В.Петрачкова (Маці). Іх героі выглядаюць прывабна, пераканаўча. Але і яны не здольныя паяднаць драматычны фінал з адкрытай камедыйнасцю сцэнічнага твора.

В.Ласоўскі шчодра аздабляе іграўыя эпізоды пластычна-пантамімічнымі застаўкамі, якія выглядаюць ілюстрацыйнымі і толькі імітуюць рытм і дынаміку дзеяння. «Любоў па перапісцы» ў асноўным іграецца на выездах, у глыбінцы, дзе глядач, не вельмі спешчаны высокім мастацтвам, прымае камедыю «на ўра». Разумеючы складанасць жыцця, якое вымагае ад кіраўніцтва тэатра гнуткасці ў вырашэнні эканамічных праблем, не хацелася б выказваць павучальныя сентэнцыі. І ўсё ж такі падчас прагляду спектакля я не магла пазбавіцца думкі, што ў прапанаванай рэжысёрскай інтэрпрэтацыі ён выглядае чужародным у сённяшнім коласаўскім рэпертуары.

Калі ў пастаноўцы «Любоў па перапісцы» галоўным робіцца пытанне рэжысуры, то «Легенда пра Валодшу» ў аднолькавай меры акрэслівае і праблему рэжысуры, і праблему драматургіі. П'еса стваралася ў калектыве на мясцовым матэрыяле, і над ёй шмат хто працаваў. У скончаным варыянце аўтарамі на праграмцы пазначаны В.Маслюк і М.Краснабаеў. Сюжэт твора афарбаваны казачнай фантастычнасцю. Моладзь бяздумна бавіць час на ўлонні прыроды. Смех, жарты, торганне пад рытмічную музыку на каменных рэштках старажытнай пабудовы. З'яўленне Векавіка, які імкнецца спыніць вакханалію, выклікае ў моладзі толькі кпіны і смех. Раптам юнакі і дзяўчаты пераносяцца ў мінулае і апынаюцца сярод казачна-фальклорных персанажаў і рэальных людзей, што насялялі нашу зямлю некалькі стагоддзяў назад. Яны робяцца сведкамі таго, як пачварны Цмок, закаваўшы ў кайданы справядлівага князя Тура, пагружае дзяржаву ў цемру. Дэвіз новага правіцеля: «Душа чалавека — гэта бруд». Ён спакушае былых паплечнікаў

«Легенда пра Валодшу». Сцэна са спектакля.



Тура ўладай і багаццем і пераўтварае Крэмзалу, Тупалу і Цокалу ў сваіх памагатых. Супраць Цмока паўстае сын князя Валодша, які пераадольвае страх і з дапамогай моладзі перамагае зло. Сама ідэя твора вельмі добрая — вяртанне сучаснай моладзі да айчыннай гісторыі, да радзінных каранёў. Іншая справа — як гэтая ідэя рэалізуецца ў п'есе і спектаклі.

На драматургічным узроўні характары персанажаў



не акрэслены, а іх учынкі пазбаўлены матывацыі. Сярод моладзі больш-менш індывідуалізаваныя вобразы наравістай Алесі (І.Цішкевіч) і свавольнага Віталіка (С.Астрамовіч). Астатнія ж — Васіль, Юрась, Галя, Юля — падобныя адзін да аднаго і ўяўляюць сабой не вельмі выразную масоўку. Калі моладзь трапляе ў мінулае, ледзь прыкметна намячаецца сімпатыя паміж Алесяй і Валодшам (А.Андрыенка), аднак гэтая лінія далей ніяк не развіваецца. Спрошчана выглядаюць і казачныя персанажы. Не вызначаны прычыны, чаму Крэмзала (В.Салаўёў) выпусціў з падзямелля Цмока, чаму Тупала (А.Фралоў) і Цокала (Ю.Цвірка) спачатку здрадзілі Туру, а потым падтрымалі Валодшу. У апошняй сцэне моладзь вяртаецца ў сучаснасць, аднак ніякіх асаблівых змен з ёю не адбываецца. Юнакі і дзяўчаты, як і на пачатку спектакля, выконваюць рытмічны танец, быццам бы нічога з імі не здарылася, нічога не зрушылася ў іх свядомасці. Рэжысёр М.Краснабаеў будуе пераважна статычныя франтальныя мізансцэны, што пазбаўляе дзеянне ўнутранай дынамікі. Па сутнасці, канфлікт і ў п'есе, і ў спектаклі дэкларуецца толькі на словах і не набывае свайго дзейснага развіцця. Не выратоўвае становішча і з'яўленне ў фінале вялізнай Птушкі Шчасця, якая выглядае вельмі шыкоўнай, але дэкаратыўнай дэталлю.

«Любоў па перапісцы». Р.Грыбовіч (Таццяна), В.Дашкевіч (Мазоль).

Існуе ў коласаўцаў добрая традыцыя: перад пачаткам асобных спектакляў дзеячы тэатра выступаюць з уступнай прамовай. Звычайна гэта робяць загадчык інфармацыйна-аналітычнага цэнтра кандыдат мастацтвазнаўства Т.Катовіч і загадчык літаратурнай часткі С.Дашкевіч. Кожная з іх знаходзіць сваю непаўторную інтанацыю ў адпаведнасці са спецыфікай драматургіі, стылістыкай сцэнічнага твора, узроставай катэгорыяй гледача. Выступленні Т.Катовіч і С.Дашкевіч вызначаюцца прафесійнасцю, інтэлектам, добрым адчуваннем дакладнай аўдыторыі. Перад спектаклем «Легенда пра Валодшу» ўступнае слова рабіла С.Дашкевіч. Даходліва і эмацыянальна яна пазнаёміла падлеткаў са старажытнай гісторыяй Віцебска, з пабудовай Верхняга і Ніжняга замкаў, на месцы якіх сёння знаходзяцца тэатр, гасцініца і царква. На жаль, вобразнае выступленне прамоўцы ў мяне асабіста засталося адзіным яркім уражаннем ад таго тэатральнага паказу.

Выпрабаванне класікай

З твораў рускай класічнай драматургіі на коласаўскай сцэне найчасцей ставіліся п'есы А.Астроўскага. Спектакль «Праўда — добра, а шчасце лепш» працягвае гэтую традыцыю. Пастаноўку ажыццявіў вядомы акцёр Ф.Шмакаў, і гэта абумовіла яе адметнасць. Многія творы А.Астроўскага, як вядома, распавядаюць пра ўклад жыцця замаскварэцкага купецтва XIX стагоддзя. Таму пры іх інсцэнізацыі звычайна шмат увагі надаецца ўзнаўленню падрабязнага рэчавага свету, тыповага інтэр'ера з прыкметамі купецкага побыту. Ф.Шмакаў і мастак У.Матросаў парушаюць усталяваную традыцыю. Спектакль ідзе на пустой сцэне, толькі празрысты цюль, што зверху замыкае прастору, нагадвае шэраг курчавых воблакаў. Затое ўся ўвага рэжысёра канцэнтруецца на акцёрах, якім немагчыма «схавацца» за дадатковыя прылады. Яны не толькі арганічна існуюць у прапанаваных абставінах, але і ствараюць тыповыя характары адпаведна стылю эпохі і прыналежнасці да пэўнага сацыяльнага асяродка.

Гісторыя пра тое, як Паліксена, дачка купца Амоса Панфілавіча Барабошава, насуперак волі сваёй заможнай бабулі Маўры Тарасаўны выйшла замуж за беднага прыказчыка Платона, расказана рэжысёрам дасціпна і з гумарам. Кожны з выканаўцаў знаходзіць для свайго героя дакладную вобразную характарыстыку. Уладарыць у маленькім купецкім царстве ўчэпістая, сквапная Маўра Тарасаўна Барабошава (Т.Скварцова). Пышнацелая, запаволеная ў руках, з рэзкімі інтанацыямі, яна жорстка дыктуе сваю волю і не церпіць ніякага непаслушэнства. Разам з тым актрыса трапна выкарыстоўвае сатырычныя прыёмы. У момант роспачы, калі Барабошава чуе непрыемную навіну, яна нібыта траціць прытомнасць, смешна закатвае вочы і адкрывае рот. Пасля хвіліннага здранцвення гаспадыня зноў становіцца велічнай і ўладарнай.

У адрозненне ад Маўры Тарасаўны, яе сын Амос Панфілавіч (А.Фралоў) зусім пазбаўлены дзелавой хваткі. Гуляка і выпівака, ён заклапочаны тым, каб выцягнуць з маці болей грошай. У гэтым яму дапамагае прыказчык Мухаяраў (В.Салаўёў), які сагнуўся ў пастаянным паўпаклоне і ліслівa ўгодніча перад гаспадарамі. Клапатуха-маці Зыбкіна (Н.Левашова) кранальна дбае пра лёс сына Платона, імкнучыся і ў беднасці захаваць чалавечую годнасць. Нават эпізадычны персанаж — садоўнік Глеб (Ю.Цвірка) — паўстае вельмі каларытным хітрыном. Усе яны плятуць свае маленькія інтрыгі, перажываючы страх перад гаспадыняй. Толькі Філіцата, нянька Паліксены, паўстае супраць аўтарытэту Барабошавай. Гераіня Л.Пісаравай самаадданa любіць сваю выхаванку і гатовая на любую авантуру дзеля яе шчасця. Актрыса стварае характар вельмі сакавіты, аб'ёмны. Яна афарбоўвае бунт Філіцаты адкрытай камедыйнасцю, што робіць яе няньку і смешнай, і прывабнай. Маладыя акцёры У.Ацясава (Паліксена) і А.Бародзіч (Платон) падхопліваюць камедыйную эстафету сваіх больш сталых партнёраў і годна ўваходзяць у акцёрскі ансамбль. Аднак сапраўдным рухавіком інтрыгі, што закручваецца вакол маладой пары, становіцца Сіла Ерафеевіч Грaзноў.



«Любоўны карагод». У.Ацясава (Грызетка), П.Ламан (Паэт).

У ролі адстаўнога унтэрафіцэра Гразнова, былога палюбоўніка Барабошавай, выступае сам пастаноўшчык Ф.Шмакаў. Таленавіты майстар дэманструе высокі ўзор псіхалагічнай акцёрскай школы, калі адточанасць кожнай вонкавай дэталі спрыяе поўнаму ўнутранаму пераўвасабленню. Уплыў «акцёрскай» рэжысуры Ф.Шмакава выяўляецца не толькі ў імкненні як мага лепш раскрыць кожны характар, але і ў самой яго прысутнасці на сцэне. Вобраз Сілы Ерафеевіча ў спектаклі — своеасаблівы камертон для прафесійнага самаадчування астатніх выканаўцаў. Побач з Гразновым — Ф.Шмакавым — проста нельга сфальшывіць або працаваць не на поўную моц. Асабліва ўражваюць дуэтныя сцэны Гразнова і Барабошавай, выкананыя з бліскучай камедыйнасцю і акцёрскім імпэтам.

Менш удаліся рэжысёру ўмоўныя пантамімічныя застаўкі перад першай і другой дзеямі. Так, на пачатку спектакля павольна выходзяць усе ўдзельнікі. Паліксена адыходзіць ад асноўнай групы і, выгінаючыся, цягне рукі да Платона, які ў белай кашулі ляжыць за празрыстым цюлем і таксама цягнецца да дзяўчыны. Адразу ж узнікае вобраз рамантычных закаханых, паміж якімі стаіць непераадольная перашкода. Такая рэжысёрская экспазіцыя не адпавядае характарам герояў, заяўленым выканаўцамі. Паліксена — У.Ацясава выглядае даволі моцнай і свавольнай, сапраўднай унучкай сваёй бабулі. Яна можа і голас узвысіць, і ножкай тупнуць, і на адчайны ўчынак здатная. Яшчэ менш нагадвае рамантычнага героя Платон — А.Бародзіч, які ўсім паднадакучыў сваёй рэзанёрскай праўдай. Да таго ж, як справядліва заўважае ў фінале Барабошава: «Праўда — добра, а шчасце лепш». Увогуле ж, пастаноўка вабіць зладжаным акцёрскім ансамблем, дзе няма роляў галоўных і другасных.

Завяршае леташнюю прэм'ерную афішу коласаўцаў спектакль «Грахі бацькоў» («Прывіды») Г.Ібсена. Рэжысёр Ю.Лізянгевіч застаецца верным свайму творчаму крэда. Ён ашчадна ставіцца да драматургічнай першакрыніцы, захоўвае аўтарскую інтанацыю і адначасова насычае твор сучаснымі сэнсавымі акцэнтамі. Рэжысёру ўласцівы аналітычны роздум над праблемамі чалавечага быцця, што абумоўлівае аскетычную манеру акцёрскага выканання, графічную строгасць прыгожай, але адчужана стрыманай сцэнаграфіі (мастак А.Малей).



«Праўда — добра, а шчасце лепш». Сцэна са спектакля.

Чорныя застаўкі дзіўнай формы мала нагадваюць інтэр'ер жылога дома. У цэнтры — вялізны круг, вертыкальна працяты трыма завостранымі кінжаламі. У асобныя моманты ён то ўспыхвае чырвонымі сполахамі, то, быццам сонца, зацягнутае смугой, адсвечвае бялява-жоўтым колерам.

Гэтая халодная прастора ўплывае на людзей, якія яе насяляюць, і асабліва на гаспадыню маёнтка. Падзеі, што адбываюцца ў жыцці фру Альвінг, здаецца, павінны зрабіць яе шчаслівай. Прыязджае сын Освальд, адкрываецца прытулак для бедных, пабудаваны на грошы нябожчыка-мужа. Аднак нават у гэтыя радасныя хвіліны фру Альвінг (Т.Кабяк) застаецца ўнутрана насцярожанай. За доўгія гады двайнога жыцця яна прызвычаілася хаваць эмоцыі за маскай ветлівасці і добрапрыстойнасці. Моцная, валявая, яна выпрацавала лінію паводзін, дзе няма месца чуллівасці, сентыментальнасці. Гэты стан здранцвелай раўнавагі не могуць парушыць ні ўспаміны пастара Мандэрса пра іх былое каханне, ні нават расказ Освальда пра сваю невылечную хваробу. Фру Альвінг — Т.Кабяк пакутуе, але яна развучылася вонкава выяўляць свае пачуцці. Калі сын траціць прытомнасць, жанчына ціха ўскрыквае і моўчкі кружыцца па пакоі, нібыта параненая птушка.

Такі ж знешні спакой уласцівы Освальду (Г.Гайдук). Ён страціў апошнюю надзею на выратаванне, але ўсё прадумаў, разлічыў і прыехаў дадому паміраць. Вестка пра тое, што выбранніца Рэгіна — ягоная сястра, не вельмі хвалюе Освальда. Жыццелюбівая, адчайная Рэгіна неабходная яму толькі для таго, каб у патрэбную хвіліну даць выратавальную атруту. Але ад'езд дзяўчыны разбурае ўсе планы. Тады з жудаснай прапановай сын звяртаецца да маці. Освальд на сцэне зусім пазбаўлены нервовай узбуджанасці, экзальтацыі, істэрыі. Ён мяккі, разважлівы, мудры, таму што ў думках сваіх ужо даўно пераступіў мяжу небыцця. Выкананне Г.Гайдука ўражвае глыбінёй, напоўненасцю, прыхаваным драматызмам.

Спектакль «Грахі бацькоў» прасякнуты прадчуваннем трагічнай наканаванасці лёсу. Гэта адбіваецца на характарах стрыманага пастара Мандэрса (В.Грушоў), карыслівага, хітраватага Энгстрана (В.Цвяткоў), прагматычнай Рэгіны (І.Цішкевіч). Усе яны ідуць на кампраміс са сваім сумленнем, таму кожны з іх нясе адказнасць за тое, што адбылося. Фру Альвінг у маладосці выйшла замуж за багатага, разбэшчанага капітана Альвінга і нарадзіла ад яго хворае дзіця. Пастар Мандэрс з-за ілжэмаралі адмовіўся ад адзінага ў жыцці кахання і прымусіў фру Альвінг вярнуцца да распуснага мужа. Сталяр Энгстран дзеля грошай пайшоў на злачынства. Учынкі дарослых абумоўліваюць маральныя кампрамісы моладзі. Рэгіна без кахання мусіць звязаць свой лёс з Освальдам, а той у свой час імкнецца ператварыць дзяўчыну (потым і маці) у забойцу. Абраная Ю.Лізянгевічам назва пастаноўкі дакладна акрэслівае сучаснае гучанне сцэнічнага твора, вызначае сутнасную ўзаемасувязь і ўзаемаабумоўленасць дня мінулага і дня сённяшняга. Нішто ў жыцці не мінае бясследна. Грахі бацькоў як праклён падаюць на дзяцей, якія расплачваюцца за іх сваім скалечаным лёсам.

***

Спектаклі прэм'ерныя... Спектаклі мінулых сезонаў... Камерныя і маштабныя, філасофскія і надзённыя. Вельмі розныя па рэжысёрскаму светаўяўленню, эстэтыцы, мастацкіх выніках. Але кожны з іх знаходзіць свайго гледача. Дзякуючы мудрай палітыцы дырэктара Р.Шадзько і мастацкага кіраўніка В.Баркоўскага, тэатр паступова ператвараецца ў своеасаблівы культурны цэнтр горада з актыўным творчым жыццём. Тут наладжваюцца вернісажы мастакоў, адбываюцца канферэнцыі, праводзяцца чытанні і абмеркаванні новых п'ес. Апошнім часам пашыраюцца гастрольныя маршруты. У 2000 г. тэатр прыняў удзел у днях культуры Беларусі ў Мурманскай вобласці, прывёз прыз з Эдынбургскага фестывалю ў Шатландыі, з поспехам выступіў у Лондане. Да юбілею тэатра завершана маштабная праца В.Баркоўскага паводле «Новай зямлі» Якуба Коласа, рыхтуюцца новыя прэм'еры па творах А.Чэхава, А.Андрэева, Т.Уільямса, А. дэ Сент-Экзюперы, В.Маслюка, В.Драздова.

Падчас камандзіроўкі ў Віцебск я звярнула ўвагу на тое, што пасля заканчэння спектакляў тэатр не пагружаецца ў цемру, у многіх пакоях на розных паверхах гарыць святло. Я нават запыталася ў дырэктара, чаму ён так неашчадна ставіцца да расходавання электраэнергіі? На што Рыгор Іванавіч не без гонару адказаў: «Пачаліся начныя рэпетыцыі». І гэта для мяне — самае пераканальнае сведчанне таго, што ў тэатры ідзе пошук, ідзе жывы творчы працэс.



«Праўда — добра, а шчасце лепш». Т.Скварцова (Барабошава), Ф.Шмакаў (Грозноў).

Ранак новага «Вечара»

Андрэй АХМЕТШЫН

У Мінску створаны тэатр-студыя «Вольная сцэна» пры Саюзе тэатральных дзеячаў. Мастацкім кіраўніком яе зрабіўся драматург Аляксей Дудараў, галоўны рэжысёр — Валерый Мазынскі.

Пад «нумарам адзін» у рэпертуары новага тэатра з'явілася драма пра «неперспектыўную вёску» — «Вечар».

...Ранак. «Вёска» яшчэ спіць. «Вёска» — у двукоссях таму, што ад «населенага пункта» засталося вельмі мала: усяго тры «жылыя» хаты. Адна хата належыць Мульціку (стары 80 гадоў), другая — Ганне (76 гадоў), трэцяя — Гастрыту (78 гадоў). Атмасферу «зруйнавання» перадае вобраз напалову разбуранай драўлянай пабудовы ў выглядзе трох доўгіх бярвёнаў, звязаных у адной кропцы накшталт шалаша. Тры злучаныя бервяны — нібы звязаны лёс старых (сцэнаграфія мастака Максіма Дударава). Пад «шалашом» — калодзеж (надта «новы», каб можна было казаць пра ягоную старажытнасць). Важная дэталь — драўляныя масткі, па якіх выходзяць на сцэну акцёры. Яны не толькі падкрэсліваюць сялянскі побыт. Масткі сімвалізуюць прадвызначанасць жыцця старых. Жыхарам вёскі не застаецца нічога іншага, як цярпліва несці свой крыж да канца.

У герояў спектакля няма прозвішчаў. Навошта каму-небудзь ведаць іх прозвішчы, калі яны тут не маюць ніякага значэння? А вось мянушкі — маюць значэнне. Бо ў іх — адбітак лёсу.

Высокі, хударлявы Мульцік (акцёр Аляксандр Ткачонак) мае вельмі істотную рысу характару. Сваёй непасрэднасцю, парадаксальнасцю мыслення ён нагадвае дзіця. (Мабыць, таму ён і атрымаў мянушку «Мульцік».) Як дзіця, ён умее «размаўляць» з прыродай. Па сутнасці, Мульцік размаўляе з Богам, але ж на мове чалавека, у якога вытравілі рэлігійную веру. Бог для яго — Сонца, Час, Жыццё. Вера ў нешта вышэйшае, у тое, што дае жыццё ўсяму жывому, умацоўвае яго, дорыць надзею. Надзея — апошняе, што застаецца ў чалавека. Мульцік верыць, што калі-небудзь яго сын напіша бацьку ліст...

Тое, што ў Ганны няма мянушкі, таксама пра многае сведчыць. Напэўна, аднавяскоўцы яе паважалі, бо мянушкі, як вядома, дае чалавечая іронія. Паважлівае стаўленне дагэтуль жыве ў сэрцах старых мужчын: абодва яны мараць ажаніцца з Ганнай. Сарамлівая, з вуглаватымі манерамі жанчына (у ролі Ганны — Тамара Міронава) упрыгожвае жыццё Мульціка і Гастрыта. Для іх старая — прыгажуня. Такое стаўленне не можа не сагрэваць жанчыну. Надзея таксама не пакідае яе. Ганна верыць, што яе сын калі-небудзь успомніць пра яе існаванне.

Па характару «шкодны», з'едлівы стары Гастрыт (акцёр Мікалай Кучыц), у якога, мабыць, ад



Сцэна са спектакля.

злаславасці ўзнікла хвароба страўніка, упэўнівае сваіх суседзяў, што нікога і нічога ў жыцці не чакае. Ён сам выгнаў сваіх дзяцей з дому. Яму хочацца жыць у адзіноце. Але... каму хочацца жыць у адзіноце? Каб жыць адасоблена ад людзей, трэба мець сілу волі або моцна захапляцца нейкай справай. Але ў Гастрыта гэтага няма. Мабыць, ён проста падманвае суседзяў, дый самога сябе. Ён, як усе, жыве надзеяй.

Спадзяванне — асноўная лінія сюжэта п'есы. Пачынаецца яна «з надзеі»: Мульцік і Ганна глядзяць на дарогу: «ідзе нехта», «павярнуў»... І канчаецца: «Ганна! Ідзе нехта! У вёску ідзе...» Некалькі разоў на працягу дзеяння ўзнікае адна і тая ж сцэна: прыжмураны позірк, сціснутыя кулакі... Спадзяванне. «А можа, і да нас?!...»

Рэжысёр пацэліў «у яблычак», калі прызначыў на ролю Мульціка народнага артыста Беларусі Аляксандра Ткачонка. Акцёр Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя М. Горкага прыўносіць у спектакль стыль класічнай акцёрскай школы. Гэта не азначае, што Тамара Міронава і Мікалай Кучыц іграюць менш упэўнена. Проста яны прыйшлі з іншых тэатраў («Дзе-Я?», РТБД), дзе ўкараніліся авангардныя формы мастацтва.

На першы погляд тры дзейныя асобы ў п'есе маюць «роўныя правы». Але роля Мульціка з'яўляецца цэнтральнай. Яна робіцца «рухаючай сілай». Маналогі-малітвы Мульціка адлюстроўваюць самыя патаемныя думкі чалавека. Нядзіўна, што Аляксандр Ткачонак адчувае натхненне, калі выказвае іх перад гледачом. Адчуваецца адбітак нядаўняй вялікай працы акцёра ў спектаклі Рускага тэатра «Самазабойца» па п'есе М.Эрдмана.

Ролі Падсякальнікава і Мульціка падобныя адна на адну: амаль той жа характар. Да таго ж акцёр вельмі паважае стыль клаунады і пантамімы. А чалавеку, які мае мянушку «Мульцік», пэўная дзіўнаватасць паводзін можа быць вельмі ўласцівая.

Ігру Тамары Міронавай можна параўнаць з працай Галіны Макаравай у спектаклі «Вечар» шмат гадоў таму. Шляхам перайманння (можа, часам міжволі) актрыса ўвасабляе на сцэне тыя рысы, якія яскрава выкарыстоўвала ў працы над вобразам Ганны Галіна Макарава. У прадмове да прэм'еры «Вечара» Аляксей Дудараў прысвяціў новую пастаноўку тым акцёрам, якія ігралі ролі Мульціка, Ганны і Гастрыта раней. На першым месцы стаяла імя Галіны Макаравай. Тамара Міронава адначасова перадае яскравыя манеры купалаўскай «зоркі» і прыўносіць асабістыя набыткі. Яе Ганна — цярплівая пакутніца, якая ціха нясе па жыцці свой крыж.

Па знешніх даных акцёр Мікалай Кучыц адрозніваецца ад вобраза, закладзенага ў п'есу. У Аляксея Дударава Гастрыт — «калючы дзядок». «Усё ў яго вострае: і барада, і плечы, і локці, і калені, і нос». Тым больш цікава назіраць, як акцёр «умяшчае» сябе ў рамкі ролі. У выкананні Мікалая Кучыца стары часта адчувае сябе «не ў сваёй талерцы». Ён не ўпэўнены ў сабе. Ён імкнецца замацаваць за сабой пэўны «кавалак» чужой тэрыторыі (дзея адбываецца ля калодзежа Мульціка). І Гастрыт сапраўды такі! У яго выклікае зайздрасць «узвышаны» стыль жыцця Мульціка.





Яму хочацца быць добрым! Гэта высвятляецца ў фінале, калі Гастрыт прыносіць пакаянне...

Сёння, калі тэатр амаль паўсюдна пераходзіць на рэйкі авангардных мастацкіх форм, спектакль «Вечар» некаму можа падацца архаічным. Рэжысёр паставіў яго ў стылі таго часу, калі аўтар напісаў сваю п'есу. Гледачы акунаюцца ў мінулае. Яны бачаць тэатр, які быў цесна звязаны з жыццём, тэатр злабадзённы, сацыяльны. Ён мог суцяшаць, мог пэўным чынам уплываць на палітыку дзяржавы. Дзе ён цяпер, гэты тэатр? Чым ён займаецца сёння? Забаўляе?.. Забаўляе... Груба ці, наадварот, тонка, зграбна?

А між тым новы спектакль паказвае, што тэатр рана запісваць у ранжыр «малых форм забаўляльнага бізнесу». Як новы кінематограф і новыя выканаўцы эстрады не здолелі засланіць веліч былых творцаў, так і тэатр: ён здольны дасягнуць тых глыбінь глядацкага ўспрымання, куды няма шляху для іншых, сучасных відаў мастацтва. Шумныя буры і вялікія хвалі пануюць толькі на паверхні мора. А шчырасць, якая дасягае глыбінь душы, пакідае ў ёй след. Бо шчырасць — радня каханню. А яно запамінаецца на ўсё жыццё.

Радуе, што ранак новага тэатра пачаўся з «Вечара». Бо ўсё жывое імкнецца да гармоніі: чырвоны захад, халодная ноч, светлы, чысты золак...

Фота Г.Жынкова.



А.Ткачонак (Мульцік), М.Кучыц (Гастрыт).

А.Ткачонак (Мульцік), Т.Міронава (Ганна).

Т.Міронава (Ганна), А.Ткачонак (Мульцік).

Магія асобы Галіны Гарэлавай

Наталля ЛАТУШКА

Прыходзіць на ўспамін стары музычны анекдот: калі студэнта папрасілі пералічыць жанчынкампазітарак, ён назваў толькі двух — Бэлу Барток і Сару Сатэ (як вядома, «абедзве» былі мужчынамі). І гэты казус невыпадковы: жанчын гэтай прафесіі сапраўды так мала, што не кожны адразу згадае хоць бы адну. Але, на шчасце, у беларускай музычнай культуры такія кампазітары ёсць. Адна з іх — Галіна Гарэлава, якая ў гэтым годзе святкуе свой юбілей. За плячыма — 50 нялёгкіх гадоў, з якіх больш за палову прысвечана творчасці: безупынныя пошукі і знаходкі, творчыя перамогі і промахі, поспехі і расчараванні. Спіс твораў, што пабачылі свет за гэты час, уражвае не толькі сваім аб'ёмам, але і «разнаквеццем» жанраў. Сярод створанага кампазітарам — шматлікія вакальныя цыклы на тэксты розных паэтаў, інструментальныя канцэрты, кантаты і шмат чаго яшчэ. Усё, што выйшла з-пад пяра мастака, — ці то разгорнутая вакальна-сімфанічная паэма, ці невялічкая інструментальная п'еса — нясе на сабе адбітак яе творчай індывідуальнасці, аўтарскага почырку. Творы Галіны Гарэлавай вылучае адметная палітра настрояў: пяшчотная лірыка з адценнем цікага смутку, шчырая сардэчнасць, летуценны сум.

Невычэрпнай крыніцай натхнення кампазітара была і застаецца паэзія. Адсюль — вялікае мноства паэтычных эпіграфаў, якімі літаральна «ўсыпаны» яе творы, асаблівая схільнасць да жанраў, звязаных са словам, надзвычайная паэтычнасць саміх музычных вобразаў, што навеяны літаратурнымі першакрыніцамі. Вельмі блізкая творчай натуры мастака паэзія Усходу і Сярэднявечча. «Экзотыка» такога кшталту надае яе музыцы непаўторны каларыт.

Характар вобразаў, музычная мова Галіны Гарэлавай з уласцівай ёй элегантнай вытанчанасцю, рафінаваным эстэтызмам набліжаюць творчасць аўтара да культуры Францыі пачатку стагоддзя. Нават тэма Усходу і Сярэднявечча, якая праходзіць праз усю творчасць кампазітара, пададзена скрозь прызму яе адлюстравання ў французскім мастацтве мяжы стагоддзяў. Невыпадковая і асаблівая ўвага кампазітара да тэмбраў флейты, кларнета, габоя, трубы, бо, як вядома, менавіта ў Францыі культура выканальніцтва на духавых інструментах знаходзілася на высокім узроўні.

У творах Галіны Гарэлавай нязменна заўважаеш прысутнасць вобразаў птушак: «Партрэт Радаславы з канарэйкай», «Песня Кевіч-птушкі», саната «Да птушкі на ўзлёце», «Прылёт ластаўкі». Гэта, безумоўна, выклікае паралелі з творчасцю А.Месіяна, які імкнуўся ўзнавіць цэлы гукавы свет птушыных спеваў («Абуджэнне птушак», «Каталог птушак», «Экзатычныя птушкі»). Але, з іншага боку, праз вобразы птушак аўтар працягвае развіваць жаночую тэму, якая прысутнічала яшчэ ў ранніх яе сачыненнях. Безвыніковыя спробы птушкі ўзляцець у санаце «Да птушкі на ўзлёце», зняволеная Кевіч-птушка, што б'ецца ў клетцы, — гэта вобразы-сімвалы, у якіх увасоблены імкненні жанчыны-кампазітара рэалізаваць сябе ў мастацтве. Няшмат у каго гэта атрымліваецца, і Галіна Гарэлава — адна з тых нямногіх, пра што сведчыць папулярнасць яе твораў у айчынных выканаўцаў і слухачоў.

Да свайго 50-гадовага юбілею кампазітарка прыйшла з вялікім творчым багажом і не менш грандыёзнымі творчымі планамі. Роздум Галіны Гарэлавай пра сваю творчасць і ўвогуле прафесію кампазітара прапануецца чытачу.



Кампазітар Галіна Гарэлава.

— Ці выпадковае ваша жаданне прысвяціць сябе музычнай творчасці?

— Мне здаецца, усё, чым бы я ні займалася (а я, напэўна, магла б быць добрым філолагам ці перакладчыкам), я рабіла б творча. Мяне цікавіць увогуле сам працэс дзейнасці як творчасць. Згадзіцеся, што любую працу можна выканаць творча, укладаючы ўсю душу, а можна проста «зрабіць» як нешта абавязковае. З дзяцінства я вылучалася адметнай музычнай уражлівасцю, верагодна, таму ўвесь мой творчы патэнцыял знайшоў выйсце ў музыцы.

Што да ўсвядомленага жадання стаць кампазітарам, то яно, зразумела, прыйшло не адразу. Першыя «спробы пяра» былі яшчэ ў музычнай школе, дзе даводзілася, як і ўсім, нешта сачыняць ці імправізаваць. У далейшым, калі ўспрыманне было падрыхтавана да разумення музыкі, асабліва рамантычнай, — гэта і мініяцюры Шуберта, Шумана, і першая сімфонія Чайкоўскага, — вось тады ўжо захацелася сказаць нешта сваё...

Я вырасла ў музыкальнай сям'і: мама спявала, бацька — музыкант-самавук — мог лёгка асвоіць любы інструмент, іграў на мандаліне. Магчыма, гэта таксама паўплывала на мой выбар.

— За плячыма ў вас нядрэнная школа... Увогуле, які сэнс вы ўкладваеце ў паняцце «кампазітарская школа»?

— Гэта пытанне адрасавана хутчэй музыказнаўцу, чым кампазітару. Нам прывівалі ўяўленне аб пераемнасці. Вось так, напрыклад, выглядае схема ўзнікнення беларускай кампазітарскай школы: у Рымскага-Корсакава вучыўся Залатароў, выхаванцам якога стаў Багатыроў. Апошні, у сваю чаргу, быў настаўнікам педагогаў, якія ў нас выкладалі, — Я.Глебава, Д.Смольскага, А.Мдывані. Я і мае калегі замыкаем гэтую паслядоўнасць. Але, на мой погляд, усё гэта не зусім падыходзіць пад паняцце «школа». Школа — гэта нешта іншае: сукупнасць нейкіх прыёмаў, агульных для пэўнага творчага накірунку ідэй... Гэта лягчэй зразумець на эмацыйным узроўні, чым выказаць словамі.

— Якія вашы адносіны да сучасных метадаў і прыёмаў пісьма?

— Я ўжо не ведаю, якія сродкі лічыць сучаснымі і якія — несучаснымі. Калі Пендэрэцкі піша Скрыпічны канцэрт у познерамантычнай манеры — гэта сучасна? Безумоўна. Але сучасна таму, што напісана Пендэрэцкім. Самыя традыцыйныя сродкі ўжывае ў сваёй сімфоніі Канчэлі — звычайныя гармоніі ледзь не эстраднага кшталту, мелодыі, заснаваныя на грузінскім меласе з уключэннем агульнапашыраных інтанацый, царкоўную музыку; інакш кажучы, усё тое, што выкарыстоўвалася шмат разоў. Слухаеш гэтую музыку і сам сабе думаеш: нічога ж ён не адкрыў, але ўсё настолькі па-новаму! Проста магія асобы, яе маштабы дапамагаюць зрабіць вельмі, здавалася б, традыцыйнае — арыгінальным, па-свойму унікальным.

Пытанне пра традыцыяналістаў і наватараў увогуле вельмі ўмоўнае. Не яно з'яўляецца цэнтральным і вызначае, хто застанецца ў гісторыі і чыя музыка, паэзія, жывапіс будуць хваляваць. В.Мандэльштам, паэзія якога ў наш час жыве і, я ўпэўнена, пражыве яшчэ доўга, у свой час лічыўся традыцыяналістам, тады як многія з тых, чыіх імёнаў сёння ніхто не памятае, лічыліся наватарамі. Чытаючы ж вершы Мандэльштама, разумееш: гэта пра цябе, пра твой час, і пра былы час, і пра будучы... Гэта нешта такое, што існуе «над часам», па-за яго межамі, як павольныя часткі канцэртаў Моцарта. Менавіта да такіх з'яў мастацтва лепш за ўсё падыходзіць паняцце «касмічнае».

Мова — гэта сродак стасункаў людзей. Можна вельмі новай і, здавалася б, арыгінальнай мовай сказаць зусім банальную рэч, нічога не адкрыўшы. І наадварот, з дапамогай звычайных сродкаў некаторым удаецца сказаць так выразна, так усхвалявана, што пераконваешся: зусім не мова з'яўляецца вызначальнай пры стварэнні запамінальнага мастацкага вобраза. Хоць вядомы французскі дырыжор Э.Ансэрмэ, напрыклад, лічыў геніем толькі таго, каму ўдалося стварыць сваю пазнавальную мову, — гэта і Шастаковіч, і Пракоф'еў, і Шонберг, і Дэбюсі. Але тая акалічнасць, што Рахманінаў працаваў на як быццам другасным матэрыяле, «размаўляў» мовай Чайкоўскага, ніколькі не прымяншае яго значэння. Галоўнае, што і на гэтай мове ён выказаўся настолькі пасвойму, што Рахманінава з яго бясконцымі «мелодыямі-далячынямі» (Б.Асаф'еў) заўсёды можна пазнаць і адрозніць ад іншых.

Ваша пытанне складанае і неадназначнае. Вядома, наўрад ці ёсць кампазітары, якія не імкнуліся б да арыгінальнасці, не мелі б жадання стварыць сваю мову. І для кагосьці гэта важна, вынаходства ўласнай мовы для іх — самамэта: абавязкова трэба прыдумаць нешта новае. Для некага галоўнае іншае: выказаць пэўную думку, данесці ідэю, а якой мовай — не так істотна. Я не абараняю эпігонства, але лічу, што музычная мова — гэта не першаснае, не асноўнае. Яна павінна заставацца сродкам кантактаў, і толькі ім.

— Якія пачуцці ў вас выклікае камп'ютэрная музыка?

— Гледзячы, што ўкладаць у гэтае паняцце. Камп'ютэрная музыка цяпер — сапраўдны сурагат. Калі бярэцца партытура і проста выконваецца на камп'ютэры, гэта ж цяжка назваць камп'ютэрнай музыкай, хоць некаторыя з маіх калег разумеюць гэтую з'яву менавіта так. Што такое камп'ютэрная музыка, я зразумела на творах П'ера Марытана. У канцэрце былі прадстаўлены два яго сачыненні — «Летняя музыка-1» і «Летняя музыка-2». Адно з іх уяўляла сабой прыклад канкрэтнай музыкі: тут былі птушыныя спевы, пастуховая труба, муканне кароў, каранцей — уся атрыбутыка «летняй партытуры»; другое ж было ўзорам «чыстай музыкі», калі за аснову браўся лямажорны акорд, а камп'ютэр, кіруючыся сваімі правіламі гульні і выкарыстоўваючы ўсе даступныя яму сродкі, прапаноўваў магчымыя варыянты работы з дадзеным матэрыялам.

Год таму да нас прыязджалі кракаўскія кампазітары. Я тады была надзвычай уражана творам для кантрабаса Магды Длугаш, у якім браліся за аснову тэмбр кантрабаса і ўся магчымая на гэтым інструменце тэхніка, але ў гіпермаштабах. Адчуванні былі вельмі нязвыклыя: то здавалася, што ты знаходзішся ў сярэдзіне кантрабаса і сто дваццаць смыкоў б'юць па яго корпусе, то быццам замест аднаго інструмента гучаць шэсцьдзесят шэсць. Гэта было сапраўды цікава. Але твор Магды Длугаш з усяго мноства прадстаўленых сачыненняў уяўляў сабой адзіны прыклад «чыстай музыкі». Ва ўсіх астатніх кампазіцыях асноўнае месца адводзілася гукавому раду, перформансу: так, у зале цалкам выключалі святло, выкананне суправаджалася хадзьбой, танцамі, рознымі паказамі. Новая атмасфера, іншае абсталяванне ў такіх творах прадугледжвалі і новы варыянт гучання і ўспрымання (як у імправізацыі). Для мяне ж кампазітарская творчасць — гэта працэдэнт, які заўсёды застаецца нязменным, а тое, што можна зрабіць з дапамогай камп'ютэра, — часцей за ўсё інжынерная работа. І на той сустрэчы было відавочна, хто за камп'ютэрнай музыкай прыхоўвае свае надта сціплыя магчымасці, а хто разумее яе належным чынам. На мой погляд, камп'ютэрная музыка павінна быць арыгінальнай, гэта зусім іншае мастацтва.

Вельмі крыўдна, што я не толькі не маю, але і не буду мець магчымасці ўсё гэта паспрабаваць. Па-першае, няма патрэбнай тэхнічнай узброенасці, і, па-другое, для гэтага трэба шмат чаго ведаць і ўмець, а мне ўжо позна пачынаць «новую песню», «рыскать взглядом по горизонту», як у вершы Леона дэ Грэйфа. Трэба дапець сваю, бо набліжаецца такі ўзрост, калі галоўнае — з годнасцю завяршыць свой творчы шлях... Ёсць яшчэ тое, што можна сказаць, не ўжываючы дасягненняў сучаснай навукі, выкарыстоўваючы сродкі традыцыйнай музычнай мовы. Трэба «капаць» углыбіню.

Цяпер, слухаючы творы сваіх калег, я заўважаю, што з'яўляецца мноства стылізацый музыкі XVIII стагоддзя. Ніяк не магу зразумець: што за прывабнасць дакладна трапляць у сляды, пакінутыя да цябе? Хоць поспех у публікі, якая атрымлівае асалоду праз пазнаванне, безумоўна, забяспечаны.

У мяне ёсць надзея стварыць сачыненне, якое было б такім сціслым па памерах, вытанчаным па форме і вычарпальным па зместу, як японскае хоку... ці хаця б танка... Гэта імкненне застаецца, таму што ёсць яшчэ што адсякаць ад трохрадкоўя. Усведамляю, што мне яшчэ далёка да дасканаласці. А можа, планка, што я сабе паставіла, занадта высокая...

— Што са створанага раней вы лічыце галоўным?

— Мне нічога не давалася лёгка — усё было цяжка і марудна, патрабавала шмат часу і сіл. Таму для мяне — усё галоўнае. Але ёсць рэчы, якія і зараз я напісала б так, як раней. Яны мне асабліва дарагія. Гэта дзве кантаты — «1000 гадоў надзеі» і «Anno mundi ardentis» («У год сусветнага пажару»), некалькі канцэртаў. Але не ўсе яны гучаць. Акадэмічны Скрыпічны канцэрт выконваюць дастаткова часта, а сачыненні, дзе ты крыху адступіў ад традыцыі, іграюць ужо не так ахвотна. Люблю свой Габойны канцэрт. Яго я пісала, кансультуючыся з прафесарам Маскоўскай кансерваторыі Ю.Фартунатавым, таму ў ім шмат і ад яго вопыту.

Ёсць творы, за якія проста крыўдна: іх як быццам не пачулі. Магчыма, я сама вінаватая ў тым, што пішу музыку, цяжкую для выканання?

Яшчэ люблю свой Гітарны канцэрт, Канцэрт для 2-х труб, усе п'есы для драўляных духавых: трапятанне флейт і кларнетаў мяне зачароўвае. Мінулай восенню скончыла Альтовы канцэрт. Не ведаю, ці будзе ён гучаць? А вельмі сумна, бо сачыненне музыкі — гэта велізарная праца: год пішацца сама музыка, пасля амаль столькі ж перапісваецца партытура. Хацелася б, каб усе гэтыя намаганні былі недарэмнымі.

Часта даводзіцца чуць, што пісаць музыку — не жаночая справа, а тым больш — музыку сімфанічную. Мая вакальна-сімфанічная паэма «Бандароўна» і Скрыпічны канцэрт з яго паўнаважкай партытурай — абвяржэнне думак такога кшталту. Хоць мне гэта не блізка. Вельмі хочацца грацыёзнасці, вытанчанасці, празрыстасці ва ўсім.

— Кампазітару заўсёды важнае меркаванне калег па рамяству аб яго музыцы. Ці мае гэта значэнне для вас?

— Несумненна. Найвялікшай пахвалой, як цяпер памятаю, быў водгук пра мой Гітарны канцэрт Ю.Фартунатава. Мы з Юрыем Аляксандравічам нейкі час перапісваліся, і па першым слове яго ліста я магла ўжо здагадацца: будуць мяне дакараць або хваліць. Калі пісьмо было выведзена гатычнымі літарамі (а ў Юрыя Аляксандравіча быў вельмі прыгожы почырк) і пачыналася словам «Мадонна», я разумела, што мной задаволены. У процілеглым выпадку роўным акуратным почыркам значылася: «Мадам»... Дык вось пасля таго, як я перадала яму касету са сваім канцэртам, ён даслаў мне ліст, дзе напісаў, што не змяніў бы ў маім творы ніводнага гуку. Вышэйшай пахвалы я не магла і чакаць.

— Чаму сярод вашых опусаў няма опер, сімфоній?

— Сімфонія — не мой жанр. Мне ніколі не прыйшло б у галаву ўдзельнічаць у конкурсе на гімн, бо гэты жанр мне таксама не блізкі. Што да сімфоніі, то трэба мець нейкую глабальную ідэю, каб звяртацца да такога жанру, а я не трыбун, маштабнасць мне неўласціва.

Раней па гэтай жа прычыне я не пісала санат, але потым зразумела, што тут можна знайсці нейкі іншы ракурс. Так, саната «Дотык» замест традыцыйнай трактоўкі жанру ўяўляе сабой жывапісную гукавую замалёўку, дзе кларнет стварае вобраз зязюлі і нагадвае словы эпіграфа: «Когда моя настанет смерть, душа кукушкой обернётся» (Г.Ахматава). У санаце для кантрабаса «Аль фрэска» я імкнулася сродкамі музыкі перадаць адчуванне паветранай прасторы. Ніколі не думала, што напішу столькі санат, але вось знайшла ідэю...

— У наш час нярэдка атрымліваецца так, што кампазітары жывуць, не чуючы сваёй музыкі. Ці адчуваеце вы гэта на сабе?

— Зразумела, работа кампазітара мае сэнс, калі яго творы гучаць, бо музыка — мастацтва не прасторавае, а часавае. Шнітке ў адным са сваіх інтэрв'ю вельмі трапна заўважыў: не важна, ці гучыць твая музыка цяпер, галоўнае — ці будзе яна гучаць потым. І няхай хто-ніхто з маіх калег спрабуе пераканаць мяне ў тым, што для іх неістотна, выконваюць іх музыку ці не, што ім цікавы сам творчы працэс, я ў гэта не веру. Мне заўсёды шанцавала на цудоўных выканаўцаў. Спадзяюся, што так будзе і надалей.

— Калі штосьці не атрымліваецца і вы адчуваеце сябе чалавекам, які спыніўся «пасярод шляху», што дапамагае?

— Праца ўсё перамеле — патрэбны толькі час. Я прытрымліваюся вядомай мудрасці: «Твая справа — раскласці вогнішча, а агонь упадзе з неба». Нават калі ў галаве ўжо склалася пэўная канцэпцыя, шукаеш адэкватную рэалізацыю яе ў фактуры, тэмбрах. Часам працэс пошуку настолькі пакутлівы, што, бывае, даводзіцца да адчаю. Вельмі цяжка пісаліся канцэрты для гітары і для балалайкі. Справа ў тым, што гэтыя інструменты вельмі ціхія, і галоўнай цяжкасцю было дасягнуць балансу з аркестрам. Здавалася, што я стаю перад сцяной, якую нездольная прабіць. Таксама складана было пісаць і Сюіту для 5 труб і тубы. Але пытанне з боку таго, хто прапанаваў напісаць той ці іншы твор: «Вы прафесіянал ці не?» — заўсёды аказвала на мяне магічнае ўздзеянне. Не апошнюю ролю іграў і творчы азарт: імкненне даказаць, перш за ўсё самой сабе, што я здатная знайсці рашэнне. Галоўнае — адшукаць ідэю, знайсці цікавае і драматургічнае вырашэнне тэмы.

— Цяпер пытанне, якое б, напэўна, задаў вам вядомы Урмас Отс. Ці ёсць у кампазітара Галіны Гарэлавай хобі?

— Музыка для мяне — і работа, і хобі. Акрамя таго, раблю перадачы на радыё. Першапачаткова цыкл меў назву «Музыка XX стагоддзя», пасля — «Terra harmonia», дзе я спрабавала аб'яднаць музыку з жывапісам і літаратурай; а цяпер — паўгадзінная праграма ў цыкле «Адвечная магія музыкі». Не ведаю, хобі гэта ці не, але я раблю гэта з задавальненнем, хаця не заўсёды вынік здаецца мне бездакорным. Калі ёсць час (а яго амаль ніколі няма), вельмі люблю гартаць розныя альбомы па жывапісу, архітэктуры, нават спецыяльна купіла лупу: хочацца разгледзець усе дэталі. Гэта абуджае фантазію. Душа творчага чалавека — як падрыхтаванае поле. Каб атрымаць усходы, патрэбны толькі зярняты, а для гэтага бывае дастаткова проста азірнуцца, паглядзець навокал і... нараджаецца музыка.

Жывы, творчы калектыў

«Круглы стол» «Тэлефільм — 2000» быў незвычайны. Супрацоўнікі Нацыянальнай дзяржаўнай тэлерадыёкампаніі Беларусі, кінакрытыкі і кіназнаўцы абмяркоўвалі не толькі новую прадукцыю творчага аб'яднання «Тэлефільм» за мінулы год, але і трывожную магчымасць скасавання «Тэлефільма» ў бліжэйшы час. Прычына? Унутраная перабудова структуры Беларускага тэлебачання: замест тэматычна арыентаваных рэдакцый са стабільнымі калектывамі цяпер ствараюцца часовыя групы для здзяйснення канкрэтных «праектаў». Разбураецца калектыў творчых аднадумцаў, прафесіяналаў тэлевізійнай творчасці і вярбуюцца брыгады «наёмнікаў». Сітуацыя для «Тэлефільма» катастрафічная.

Што творча каштоўнага робіць «Тэлефільм», які плён ён дае беларускай культуры? Як ацаніць яго мастацкія здабыткі за мінулы год? Пра ўсё гэта ішла зацікаўленая гутарка за «круглым сталом».

Вольга НЯЧАЙ,
доктар мастацтвазнаўства,
Наталля СЦЯЖКО,
рэдактар ТА «Тэлефільм».

На шляху да святыні

У праграме з 12 тэлефільмаў асобна вылучаецца фільм «Святыні зямлі беларускай» (сцэнарыст і рэжысёр В.Каралёў, аператар Ю.Ценін, гукааператар Ю.Прошкін). Гэта твор найбольш значны паводле пастаўленай аўтарамі задачы. Валерый Каралёў распавядае пра святыні беларускага народа, беларускай гісторыі і культуры.


Рэжысёр Надзея Гаркунова.

Вольга Нячай. У фільме адчуваецца пазіцыя Валерыя Каралёва як верніка, чалавека адухоўленага, маральна патрабавальнага. У гэтым фільме ён як творца праявіўся найбольш ярка. Гэта сапраўды аўтарскі фільм — і адначасова вельмі важны для грамадства. У ім прапануецца роздум на тэму, што такое «святыня» (часцей мы ўжываем тэрмін «каштоўнасці»). Гэтыя паняцці блізкія, але не ідэнтычныя. Святыні — гэта найперш рэлігійныя, сакральныя каштоўнасці. У кароткім пралогу фільма запамінаецца слушная думка, што Бог памілаваў нашу зямлю: наш народ застаўся жывы, а многія іншыя народы загінулі, зніклі. Далей аўтар пераходзіць ад тэмы паганства да хрысціянства. Прыгадваюцца сакральныя рэчы, якія сталіся для народа святынямі, якія нясуць на сабе адбітак Духа Святога: саборы, крыжы, іконы...

Той, кажа аўтар, у каго няма святыні ў душы, — разбуральнік. А я адразу прыгадала нашыя пад'езды, двары, дзе «пасвяцца» хуліганы-падлеткі, «бамжы», алкаголікі... І яшчэ адна знакавая асацыяцыя: эпізод фільма «Акно ў Парыж» Ю.Маміна, дзе гераіня-францужанка знянацку бачыць, як у двары савецкага дома ля сцяны звыкла апраўляюцца мужчыны. Яе здзіўленне натуральнае: «Панове, што вы робіце, ёсць жа сарцір!». Гэтае забруджванне навакольнага свету, суцэльны сметнік, які мы назіраем у горадзе, уздоўж чыгункі, у лесе і ля вады, — усё гэта наступства адсутнасці святыні ў душы. Адбываецца «самаразборка», самазнішчэнне народа, які патанае ў фізічным і маральным брудзе. Пустая душа — разбуральныя рукі.

Спыніць масавы вандалізм, спароджаны духоўнай пустатой, — задача вельмі важная. Фільм не б'е ў набат, ён звяртаецца да нашага здаровага сэнсу з пытаннем: што яшчэ можа быць святыняй для нас, беларусаў? Гістарычныя помнікі, у тым ліку Брэсцкая крэпасць, могілкі герояў вайны. І адразу ўспамінаецца дакументальны фільм В.Дашука «Грэх», у нечым сенсацыйны і маральна завостраны. Малады хлопец, у якога няма святыні ў душы (і, адпаведна, няма разумення граху), раскопвае магілы, каб зняць з нябожчыкаў сакральныя рэчы і прадаць іх. Самае страшнае, што гэтыя крыжыкі і ладанкі маюць для вандала толькі матэрыяльную каштоўнасць: ён спакойна разважае, што ў католікаў каштоўных прадметаў больш, чым у праваслаўных. Сябе ж ён лічыць ледзьве не героем і ніякага граху не адчувае.

Ці ж не наспела гэтая тэма для абмеркавання па Беларускаму тэлебачанню? Я бачыла ў Нясвіжы, як школьнікі на экскурсіі «калупаліся» ў старадаўніх сценах палаца, разбуралі іх. Амаль на кожнай сцяне дома і ў кожным ліфце мы бачым графіці — сляды неадухоўленай «культуры» падлеткаў.

На маю думку, карціна «Святыні зямлі беларускай» В.Каралёва — не проста чарговы фільм. Гэта запрашэнне да сур'ёзнай размовы (перш за ўсё з моладдзю) пра нашы ўсенародныя святыні. Гэта тэлевізійны фільм, ён створаны для тэлебачання. І Першы нацыянальны тэлеканал (як і «Сталічнае тэлебачанне», як і абласныя студыі тэлебачання) мог бы на ўзор гэтай карціны стварыць вельмі важныя тэлецыклы.

Вадзім Салееў. Тэма святыняў беларускай зямлі вельмі важная для В.Каралёва. У фільме ёсць філасофскае бачанне тэмы і мастацкая цэласнасць, імкненне пазітыўна ўздзейнічаць на рэчаіснасць. Вядома, у адным фільме ўсяго не скажаш, патрэбны вялікі цыкл, тут шырокае поле для тэлевізійнай творчасці.

Вольга Мядзведзева. У фільме «Святыні зямлі беларускай» і ў іншых работах «Тэлефільма» я адчуваю імкненне ажывіць калектыўную памяць, калектыўную падсвядомасць. Гэтыя фільмы вельмі важныя ў прасторы сучаснай культуры з яе постмадэрніцкімі тэндэнцыямі, дзе любы «тэкст» успрымаецца толькі як матэрыял для адвольных інтэпрэтацый і нібы ўжо зусім не існуе галоўнага, абсалютнага. У лепшых сваіх творах «Тэлефільм» умацоўвае іерархію вечных каштоўнасцяў. Тут няма псеўдамастацтва, няма пачварных вобразаў, блюзнерства, бо аўтары захавалі ў сваёй душы ідэалы і святыні.

Памежжа стагоддзяў

Ці ёсць паміж стагоддзямі нейкі сэнсавы рубеж? Або час сплывае агульнай плынню і таму няма патрэбы дзяліць яго на эпохі? Пытанне, вядома, умоўнае: кожнае стагоддзе гісторыі чалавецтва мае пэўную сацыякультурную афарбоўку, свой «твар». Якім было XX стагоддзе ў тэхніцы, маралі, культуры? Нямногія творцы адважваюцца на мастацкае асэнсаванне вобраза цэлага стагоддзя. Мо, адзін Міхаіл Ром адужаў такую грандыёзную задачу ў мантажна-філасофскіх фільмах «Звычайны фашызм» ды «І ўсё-такі я веру». Беларуская кінаіндустрыя задавальнялася павярхоўнымі юбілейнымі стужкамі (кінафільм «Штрыхі да партрэта» і тэлефільм «Біяграфія маёй рэспублікі»).

Развітацца з XX стагоддзем планавалася 10-серыйным тэлефільмам (па серыі на кожнае дзесяцігоддзе). Але, як звычайна, рэальна ўдалося зняць толькі адну стужку (каля 50 хвілін). Гэта карціна «На фоне стагоддзя» (сцэнарыст В.Савіна, рэжысёр Н.Гаркунова, аператар В.Гуровіч, гукааператар А.Шанько). Можна лічыць эпічнай і карціну «Зорнае неба Віцебска» (сцэнарыст і рэжысёр Н.Гаркунова, аператар А.Яршоў, гукааператар Т.Рубцова), якая адлюстравала апошняе стагоддзе на прыкладзе Віцебска. У абедзвюх гэтых карцінах ярка праявілася творчая індывідуальнасць рэжысёра Надзеі Гаркуновай.

Антаніна Карпілава. Стварыць фільм пра цэлае стагоддзе — гэта, вядома, грандыёзная, капітальная задача. Фільм «На фоне стагоддзя» — гэта летапіс жыцця краіны ў суб'ектыўным успрыманні мастака Міхаіла Савіцкага. Мне спадабаліся выкарыстанне сучасных мастацкіх прыёмаў, своеасаблівая полістылістыка фільма. Гэта праявілася і ў выяўленчым радзе, і ў фанаграме, і ў мантажы: паралельна разгортваюцца некалькі «сюжэтаў» (кінахроніка розных часоў і роздум-маналог М.Савіцкага). Да гэтага дадаюцца фрагменты мастацтвазнаўчай лекцыі. І яшчэ — голас сучаснай моладзі, агульны хор яе думак. Усё гэта і складаецца ў «арнамент стагоддзя». І гэты гістарычны фон становіцца галоўным героем стужкі.

Як музыказнаўца, я звярнула ўвагу на гукавую пабудову фільма. На маю думку, гук тут надта агрэсіўны. Ці гэта і ёсць для рэжысёра акустычны вобраз стагоддзя? У музычным вырашэнні фільма некалькі пластоў: яны адлюстроўваюць масавую культуру, «музычную анталогію» XX стагоддзя. Я заўважыла цікавы падбор рэдкіх музычных прыкладаў і іх перакрыжаванне з размоўнымі эпізодамі, якія кожны раз нясуць у сабе іншую інтанацыю. Найбольш агрэсіўным у гукавым сэнсе мне падалося маладзёвае асяроддзе. Тут я не згодная з рэжысёрам: можна было б моладзь і па-іншаму паказаць. Галасы хлопцаў і дзяўчатаў — нейкія грубыя, некультураныя. Яны вельмі адрозніваюцца ад голасу і інтанацый вядучага — М.Савіцкага.

У папярэдніх фільмах Н.Гаркуновай («Мой пачатак», «Несыграная роля») было «радовішча» гуказрокавых вобразаў, была сугучнасць усіх кампанентаў — і музыкі, і мовы, і шумаў. Гэта была «шматмерная музыка». Тут жа інтэлігентнасць роздумаў М.Савіцкага, яго сцішаная інтанацыя знаходзяцца ў кантрасце з узбуджанай інтанацыяй моладзі.

Вадзім Салееў. Узровень роздуму аўтараў вельмі высокі. Годны і ўзровень кінематаграфічнай культуры, што таксама вельмі важна. Міхаіл Савіцкі выказвае ў фільме прынцыпова значныя для мяне думкі. Трагедыя сучаснага чалавека для яго палягае ў тым, што абясцэньваецца творчая праца.

Другі фільм Н.Гаркуновай, «Зорнае неба Віцебска», таксама крануў мяне. Я лічу, што вобраз Віцебска, цудоўнага, прыгожага горада з цікавай гісторыяй, павінен з'яўляцца на тэлеэкране часцей — не толькі падчас фестывалю «Славянскі базар». Я гэтаму гораду 7 гадоў жыцця аддаў, калі як гісторык і тэарэтык культуры быў эстэтычным кансультантам рэканструкцыі гістарычнага цэнтра Віцебска. Архітэктары за сваю працу атрымалі залаты медаль. Мне вельмі прыемна, што ў фільме «Зорнае неба Віцебска» вобразна, маляўніча, па-мастацку вынаходліва (як заўсёды ў Н.Гаркуновай) паказаны 20-ыя гады, тагачасны росквіт розных мастацкіх плыняў. У Віцебску тады ззялі зоркі першай велічыні — К.Малевіч, М.Шагал, Ю.Пэн. Але ў другой частцы фільма, бы ў звычайнай тэлеперадачы, паказаны сучасныя кіраўнікі культуры горада — і інтанацыя становіцца зусім іншай, будзённай. Гэта проста добрыя працаўнікі, яны клапоцяцца пра горад (і далі, пэўна, грошы на фільм) — але гэтая частка фільма атрымалася нераўназначнай квяцістаму і маляўнічаму паказу Віцебска пачатку стагоддзя.


Аператар В.Васілеўскі і рэжысёр В.Жыгалка на здымках фільма «Шлях дадому».


Рэжысёр А.Кажэўнікаў (у цэнтры) з героямі стужкі «А мае міране — добрыя людзі».

Вольга Нячай. Моцны бок фільмаў Надзеі Гаркуновай — надзвычай маляўнічая пластыка, выкарыстанне камп'ютэрнай графікі, амаль музычная сугучнасць розных плыняў экраннага апавядання. Яна рэжысёр-эксперыментатар. Сваю малую радзіму яна апявае паэтычна і густоўна. І ў гэтым сэнсе яна сама працягвае традыцыі мастакоў віцебскай школы. У новых работах Гаркуновай мне хацелася б адзначыць два моманты.

Першы — гэта філасофскае гучанне фільма «На фоне стагоддзя». Міхаіл Савіцкі ўжо не такі, якім мы яго раней бачылі на экране. У яго роздумах паменела публіцыстыкі і пабольшала элегічнага, глыбокага роздуму. Савіцкага непакоіць, што людзі сталі больш сумныя, менш смяюцца і радуюцца жыццю. Гэта размова пра неабходнасць ідэалаў, якія многімі страчаны. Па сутнасці, стужка працягвае тую самую тэму, што гучала ў фільме «Святыні Беларусі».

Другі момант — гістарычны фон паказваецца праз кінахроніку. Яна ідзе агульнай плынню і паглынае суб'ектыўны погляд аўтара. А між тым ёсць цудоўныя прыклады вобразнага асэнсавання кінадакументаў (у фільмах, напрыклад, М.Рома ці ў творах В.Дашука). Мантажны, дакументальна-мастацкі фільм павінен быць працяты аўтарскай стылістыкай як мага глыбей.

Сведкі гісторыі: дарога, горад, рака

2000 год стаўся для «Тэлефільма» годам гістарычнай памяці. Былі створаны гісторыка-паэтычныя фільмы «Нёман» (аўтар сцэнарыя А.Махнач, рэжысёр В.Жыгалка, аператар В.Гуровіч, гукааператар Б.Уманец), «Дом» (аўтары сцэнарыя В.Ягорава і В.Шышоў, рэжысёр В.Шышоў, аператар С.Цімашэнка, гукааператары А.Шанько і Ю.Прошкін), «Мсціслаў» (аўтар сцэнарыя і рэжысёр У.Арлоў, аператар У.Пранько, гукааператар А.Шанько). Кожная стужка па-свойму адлюстроўвае архетыпы культуры праз той ці іншы лейтматыў. Гэта рака, дарога, архітэктурныя стылі — сімвалы руху і плыні часу.

Вольга Нячай. Мне здаецца вельмі значным (і прыгожым!) фільм пісьменніка Алеся Махнача і рэжысёра Валерыя Жыгалкі «Нёман». Гэта не відавы фільм (хоць Нёман, яго рух, яго прыгажосць — галоўны зрокавы вобраз твора). Гэта карціна пра тое, што «бацька-Нёман» бачыў у розныя гістарычныя эпохі (у мастацкую структуру фільма ўплятаюцца ўрыўкі з іншых гістарычных стужак). Гэта і фільм-паэма, і кароткая вобразная лекцыя пра беларускую гісторыю і прыроду.

Антаніна Карпілава. Фільм «Нёман» гучыць як кароткая «музычная энцыклапедыя», якая пачынаецца з эпохі Рэнесанса. Для мяне было нечакана, што фальклорны матыў з'яўляецца толькі ў самым канцы — магчыма, таму ён успрымаецца ўдзячна. Фанаграма нагадвае калекцыю музычных асацыяцый, якія спарадзіў роздум аўтараў пра падарожжа нацыі па «хвалях гісторыі».

Вольга Мядведзева. Фільм «Нёман» — гэта паэма пра любоў аўтараў і да самой ракі, і да гісторыі нашага народа.

Вадзім Салееў. У мяне ёсць заўвагі да будовы фільма «Нёман». Спачатку стрыжнем сюжэта з'яўляецца рака, але потым увага аўтараў засяроджваецца на гісторыі Гродна. А гэта асобная вялікая тэма. У выніку — лішак тэм і пэўная павярхоўнасць. А чаму аўтары не згадалі, напрыклад, класіка польскай і беларускай літаратуры Элізу Ажэшку, дзе ж яе Нёман? А наогул, я параіў бы «Тэлефільму» стварыць цыкл пра чатыры беларускія ракі: на экран цяпер самі «просяцца» Прыпяць, Дзвіна і Днепр. Такі тэлецыкл увайшоў бы ў экранны атлас «Рэкі Еўропы».

Ізольда Кавелашвілі. На жаль, фільм «Дом» кінаэксперыментатара Валерыя Шышова мне не здаўся ўдалым у мастацкім сэнсе. Гэта гукапластычны эцюд пра вяртанне дадому чалавека сярэдняга веку (акцёр П.Юрчанкоў): ён едзе ў цягніку, глядзіць у акно, п'е гарбату, паліць. За вокнамі цягніка праплываюць успаміны — кароткія сцэны з мастацкіх фільмаў пра вайну і ваеннае дзяцінства. Гэта нейкая медытацыя, псіхалагічная замалёўка.

Антаніна Карпілава. Так, галоўная тэма фільма В.Шышова «Дом» — зусім не сам дом, а шлях дадому. Рэжысёр-музыкант, чалавек наватарскі, В.Шышоў заўсёды шукае адметны музычны рад для сваіх карцін. У фільме ёсць схаваныя аўтарскія «падказкі» — напрыклад, матыў песні «Якім ты быў, такім застаўся». Але з'яўленне музыкі Баха ў фінале патрабуе трагічных высноваў — а іх тут няма. Фільм крыху «заразумны», яго асацыятыўныя ходы і музычныя цытаты застаюцца неразгаданымі. Мушу сказаць таксама, што этычны прынцып мантажнага кіно — карыстанне цытатамі з мастацкіх фільмаў — вымагае пералічэння іх ў цітрах, чаго аўтар не зрабіў.

Вольга Нячай. Мне хацелася б звярнуць увагу на вобразы нашых гарадоў як носьбітаў гістарычнай памяці. Варта было б стварыць цыкл тэлевізійных фільмаў «Гарады Беларусі»: ён бы быў цікавы і для нашага гледача, і для замежнага. Шкадую, што дзяржаўнае тэлебачанне не дае такой замовы свайму «Тэлефільму». Фільмы на гэтую тэму робяцца не паводле сістэмы, а дзякуючы асабістай ініцыятыве аўтараў. А між тым цыклы краязнаўчых, гісторыкакультурных фільмаў мелі б попыт і за межамі Беларусі, маглі б выкарыстоўвацца і ў школах.

Пачатак ужо пакладзены. Ёсць вобраз Віцебска ў фільмах Н.Гаркуновай, вобраз Гродна ў карціне В.Жыгалкі «Нёман», а У.Арлоў зняў фільм пра старадаўні горад Мсціслаў паводле эсэ, напісанага ў свой час Уладзімірам Караткевічам. Гэты фільм быў прысвечаны 70-годдзю пісьменніка — адзінае, чым быў адзначаны на экранах яго юбілей.



Мантаж тэлевізійнага фільма. У цэнтры — рэжысёр Валерый Шышоў.

Вадзім Салееў. Горад у фільме нібы ўбачаны вачыма Караткевіча, яго любоўным і добразычлівым позіркам. Але я заўважыў адну невялікую памылку. У фільме гаворыцца, што Мсціслаў заўсёды стаяў на мяжы — на мяжы са Смаленскай зямлёй. А што такое Смаленская зямля? Гэта таксама была наша зямля, а не замежжа, бо яна ўваходзіла ў Вялікае Княства Літоўскае.

Лілія Пінчук. Цікава, што ў фільме чуецца нутраны голас Караткевіча, гэта нібы яго пасланне да нас з нябёсаў. Але я не люблю, калі багатую гісторыю хуценька «прагортваюць» на экране з дапамогай амаль што кліпавага мантажу.

Мастачка і скульптар

Апроч гісторыка-паэтычных фільмаў, «Тэлефільм» прадставіў у сваёй праграме і партрэты мастакоў: «Літвінава. Думка. Вобраз. Інтанацыя» (сцэнарыст і рэжысёр Ю.Ківалаў-Станкевіч, аператар У.Васінеўскі, гукааператар В.Тамашэўскі) і «Анікейчык» (сцэнарыст П.Магілін, рэжысёр Ю.Вайніч, аператар В.Леановіч, гукааператары А.Тыцюха і Ю.Прошкін).

Антаніна Карпілава. Рэжысёр-эксперыментатар Ю.Ківалаў-Станкевіч, які зняў фільм пра жывапісца Зою Літвінаву, шукаў гуказрокавы кантрапункт карцін і гукавога рада (музыкі, вершаў, пісьмовых цытатаў-афарызмаў у цітрах). У карціне тры часткі. Пачынаецца яна пад прыгожую музыку Г.Свірыдава, сугучную вобразам прыроды ў пейзажах і нацюрмортах мастачкі. Потым на фоне палотнаў Літвінавай пра наш час, пра твары-маскі гучыць музыка Г.Малера, якая добра перадае настрой разгубленасці і смутку. У трэцяй частцы, дзе палотны спалучаюцца з музыкай Бетховена, нараджаюцца вобразы пакутлівага пошуку духоўнай гармоніі. Мне, аднак, падалося, што ёсць некаторая перагружанасць — і гукавая, і пластычная. Цудоўныя вершы адсылаюць уяўленне да іншых культурных кантэкстаў. Класічная музыка выклікае свае асацыяцыі. У выніку стужка стамляе шматслойнай вобразнасцю. Але на вялікім экране фільм, напэўна, будзе глядзецца лепш.

Вольга Нячай. Жывапіс на экране паказваць цяжка. Экраннае відовішча — рухомае, а жывапіснае палатно — статычнае. Каб ажывіць нерухомыя выявы, аператар увесь час то наязджае на іх, то ад'язджае. Гэтыя манатонныя і аднастайныя рухі стамляюць вочы. Да таго ж цытаты з розных аўтараў выглядаюць прэтэнцыёзна. А самі творы Зоі Літвінавай — цудоўныя і іх экранная панарама — карысны набытак для архіва нацыянальнай культуры. Галоўная функцыя тэлевізійных партрэтаў мастакоў — пашырыць праз экран арэал іх творчасці. Творчасць Зоі Літвінавай праз тэлеэкран стане больш шырокай культурнай з'явай — у гэтым сэнс паэтычнага фільма Ю.Ківалава-Станкевіча.

Рэжысёр Ю.Вайніч зрабіў завочны партрэт славутага скульптара Анатоля Анікейчыка. Гэта іншы па структуры твор. Паплечнікі майстра — скульптары, яго сябры і вучні — разважаюць пра ўзаемаадносіны мастака і дзяржавы. Пра кан'юнктуру творчых заказаў, пра няпросты характар Анікейчыка. Атрымаўся даволі цікавы партрэт, але з акцэнтам на побыт, а не на творчасць. Вядома, не трэба было ствараць штучны арэол паводле штампаў кінапартрэтаў савецкіх часоў, але не варта і губляць галоўнае ў вобразе героя — яго талент і творчыя здзяйсненні.

Вадзім Салееў. Фільм «Анікейчык» выклікаў спрэчкі ў прэсе і пратэст сваякоў, якія лічаць, што вобраз мастака тут непраўдзівы. Мяркую, гэты фільм мае правы на існаванне, ён рэалістычны. Але гэта хутчэй групавы партрэт паплечнікаў скульптара, самапартрэт удзельнікаў экраннай размовы.

Лілія Пінчук. У мяне не такое скептычнае стаўленне да фільма. Мне былі цікавыя размовы гэтых людзей, іх розныя ацэнкі героя карціны. У фільме паказаны работы скульптара, я сама іх ацэньваю — і не заўсёды так, як пра іх гавораць на экране. Гэты фільм — спроба шматмерна паказаць асобу мастака ў сацыякультурным кантэксце.

Вайна вачыма апошняга салдата

Адным з найбольш значных твораў «Тэлефільма» ўдзельнікі «круглага стала» прызналі фільм «Апошні з групы «Джэк»» (сцэнарыст С.Трахімёнак, рэжысёр В.Жыгалка, аператар В.Гуровіч, гукааператар Б.Уманец).

Ізольда Кавелашвілі. Гэта ўжо другі фільм пра аперацыю дыверсійнай групы «Джэк» ва Усходняй Прусіі ў 1944 годзе. У свой час у тэлеаб'яднанні пры студыі «Беларусьфільм» І.Шульман зняў стужку «Парашуты на дрэвах» пра разведчыкаў, што былі перапраўлены на варожую тэрыторыю, каб здабываць звесткі пра фашысцкую армію, новую зброю, фартыфікацыю. Тады былі яшчэ жывыя многія ўдзельнікі аперацыі і іх сваякі. Яны пісалі лісты на Цэнтральнае тэлебачанне і на нашу студыю, часам спрачаліся і абвінавачвалі аўтараў у скажэнні фактаў. Чытаць тыя лісты было маральнай пакутаю. Славу не трэба дзяліць, усе яны, гэтае пакаленне, — творцы гісторыі. Цяпер застаўся жывы толькі адзін з тых разведчыкаў — Генадзь Юшкевіч. На экране гэта вельмі годны і высакародны герой. Яго словы мудрыя і мужныя.

Вольга Нячай. Споведзь апошняга сведкі і ўдзельніка важных гістарычных падзеяў — гэта твор новага, філасофскага ўзроўню пра тую вайну. Я парадавалася за рэжысёра. Валерый Жыгалка праз усю сваю творчасць пранёс тэму ваеннага дзяцінства, зняў цыкл фільмаў пра хлопчыкаў — «сыноў палка». У чым жа мудрасць героя фільма Генадзя Юшкевіча — падлетка вайны, а цяпер грамадскага дырэктара Цэнтра дзяцей-сірот



На здымках фільма «Забароненая зона»: гукааператар Ю.Прошкін, рэжысёр В.Жыгалка і аператар І.Скорынаў.



Рэжысёр В.Жыгалка (другі злева) на здымках стужкі «Сеанс мой вячэрні».

у Бараўлянах, пабудаванага аўстрыйцамі?

Дзяцінства ў яго было трагічнае. Загінула пакараная смерцю фашыстамі маці. Дзіцячы дом, потым партызанскі лагер. Г.Юшкевіч — сталы, прыгожы, мудры чалавек — быццам узіраецца ў сваё дзяцінства і разважае: ці прага помсты кіравала яго ўчынкамі? Не, гэтага не было. Што ж тады? Ваенная рамантыка, жаданне хутчэй стаць дарослым. Мо таму ў самым канцы вайны ён, яшчэ хлопчык, сам напрасіўся ў тую групу разведчыкаў? Аўтарскі голас гаворыць за кадрам: трагізм вайны — у тым, што дзеці губляюць дзяцінства. Каб застацца жыць, трэба было забіць іншага. І хлопчыкі павінны былі забіваць. Герой распавядае, як у Прусіі, у лесе, калі яму сустрэліся нямецкія салдаты, ён даў аўтаматную чаргу па іх — і яны пападалі адзін на аднаго. Але прагі помсты не было.

Незвычайны паварот тэмы — сустрэча і братэрскія адносіны з нямецкімі антыфашыстамі ў варожым тыле. Аўгуст Шылят уратаваў яму жыццё. Больш за тое, схаваў на гарышчы дома, дзе нямецкая жанчына, рызыкуючы жыццём, карміла яго супам, які гатавала нямецкім салдатам, што шукалі савецкіх разведчыкаў. Амаль фантастычны сюжэт — але рэальная гісторыя.

Эмацыянальная кульмінацыя фільма — архіўныя здымкі сустрэчы Генадзя Юшкевіча з Аўгустам Шылятам і яго сынам Ота ў Германіі пасля вайны. Плачуць не толькі героі, абдымаючы адзін аднаго, плачуць і гледачы фільма. Гэта кінадакумент на ўзроўні мастацкага твора.

Не рэжце «Тэлефільм»!

Праграма стужак «Тэлефільма» за 2000 год паказала, што гэта жывы творчы калектыў, які выпускае каштоўную па мастацкаму узроўню прадукцыю. Аб'яднанне існуе з 1964 года і стварыла ўжо каля 700 мастацкіх і дакументальных фільмаў — неацэнны фонд беларускай экраннай культуры. Высновы ўдзельнікаў «круглага стала» былі аднадушныя: не трэба пазбаўляць «Тэлефільм» свайго імя — гэта марка, якой можна ганарыцца.

Чаму ж збіраюцца знішчыць «Тэлефільм»? Майляў, вытворчасць уласных фільмаў дарагая — танней і прасцей купіць «пакетам» замежныя «мыльныя оперы» і запоўніць імі беларускі тэлеэкран. Але ж ці не скончыцца гэта знішчэннем уласнай экраннай культуры? І хто на гэта адважыцца і будзе за гэта адказваць?

Не сячыце «Тэлефільм», не сячыце! Не адбірайце ў яго «ўласнае імя» — марку «Тэлефільм». Не закрывайце яго трэба, а, наадварот, замацаваць за ім месца ў сетцы вяшчання і скарыстоўваць прэм'еры тэлефільмаў для грамадскага абмеркавання сацыяльна значных праблем.

Карціны ТА«Тэлефільм» будуюць святыні ў душы, захоўваюць гістарычную памяць, выхоўваюць духоўнасць. Хіба ж не гэта ўсё нам і патрэбна сёння, у XXI стагоддзі?

Экран

Слова і кадр

(Беларуская літаратура як крыніца кінадраматургіі)

Пятро ВАСЮЧЭНКА

Існаванне беларускага кінематографа ў кантэксце нацыянальнай культуры пазначана горкім парадоксам. Як толькі наш кінематограф быў абвешчаны нацыянальным, з яго пачалі знікаць не толькі нацыянальны змест, але і каларыт. Недарэчнай з'явай стаўся недавер асобных майстроў кіно да беларускай літаратуры, якая ў іх вачах выглядала правінцыйнай, неразвітай або «нацыяналістычнай».

«Хіба можа штось адметнае нарадзіцца ў Назарэце (Беларусі)?» — логіка такога недаверу.

Загана не толькі ў тым, што беларуская літаратура не жыве паўнавартасным жыццём на экране, а многія пісьменнікі не маюць магчымасці прадаць сцэнарыі паводле ўласных твораў або спадзявацца на тое, што іх творы адаптуюць да кіно прафесіяналы. Бяда ў тым, што кінематаграфічны працэс у Беларусі рухаецца паводле сваіх, іманентна-замкнёных матывацый, у якіх амаль не прысутнічае апірышча на грунт нацыянальнай культуры, што складвалася мінімум на працягу тысячагоддзя. Ці мае такое апірышча амерыканскі Галівуд? З кароткай гісторыі сваёй краіны амерыканскія кінематаграфісты робяць «цукерачку». А мы што робім са сваёй найстаражытнай гісторыяй і культурай?

Каб спрычыніцца да нацыянальнай культуры, неабавязкова ствараць фільм паводле сюжэтаў беларускай гісторыі або літаратурнай класікі. Можна здымаць стужку пра іншую краіну, пра сучаснасць — але пераасэнсоўваючы іншаземныя рэаліі з беларускага гледзішча.

Айчынная гісторыя дагэтуль застаецца мацерыкам, мала асвоеным кінематаграфістамі. Беларускі тэатр зрабіў тут несупастаўна больш, што пацвярджаецца апошнімі пастаноўкамі гістарычных п'ес А.Дударава, Р.Баравіковай, А.Петрашкевіча, І.Чыгрынава, В.Рудава.

Цудоўная тэма для стварэння гістарычных, «касцюмных» фільмаў — поўныя цікавых калізій падзеі, адлюстраваныя ў беларуска-літоўскіх летапісах і хроніках: дынастыйная барацьба, войны з крыжакамі, татарамі і Масковіяй. У нас няма пакуль што кінематаграфічнай версіі Грунвальдскай бітвы. Падзеі, звязаныя з Крэўскай уніяй, таксама не асвоеныя майстрамі кіно. Тое ж самае датычыцца паўстанняў пад кіраўніцтвам Вашчылы, Касцюшкі, Каліноўскага. Асветленыя ў шэрагу літаратурных твораў Е.Міровіча, К.Караткевіча, А.Куляшова, М.Арочкі, К.Тарасва, У.Арлова ды іншых, яны не пераасэнсаваныя як след нават на ўзроўні дыхтоўнага кінасцэнарыя.

Беларуская мінуўшчына, як і гісторыя іншых еўрапейскіх нацый, насычаная падзеямі не толькі ваеннага, змагарскага характару, але і прыкладамі стваральніцтва, духоўнага падзвіжніцтва. Маем бліскучы, зорны шэраг рэлігійных, культурных дзеячаў — ад Еўфрасінні Полацкай да Янкі Купалы, Уладзіміра Караткевіча, — але ніводнага значнага ігравога фільма, прысвечанага выбітным творчым асобам Беларусі. У той час як у літаратуры такія творы ёсць.

Жыццяпісы знакамітых беларускіх жанчын — Рагнеды, Еўфрасінні Полацкай, Барбары Радзівіл, Уршулі Францішкі Радзівіл, Саламеі Пільштыновай, Эміліі Плятэр, Цёткі, Ларысы Геніюш — дастаткова поўна адлюстраваліся ў літаратурных творах — паэтычных, празаічных, драматургічных. Але не ў жанры кінасцэнарыя. Патэнцыйны дыяпазон жанравага пошуку тут вялікі: ад кінадрамы да прыгодніцкай стужкі.

Традыцыя інтэлектуалізму, закладзеная ў падмурак беларускай літаратуры яшчэ за часамі яе ўзнікнення, амаль не жывіць сучаснае «сур'ёзнае» кіно. Кінематаграфісты не заўважылі раманаў К.Чорнага «Сястра» і М.Зарэцкага «Крывічы», у якіх адлюстраваны духоўнае жыццё беларускай інтэлігенцыі 1920-ых гадоў, яе рэфлексіі і шуканні. Уражваюць сваёй «кінематаграфічнасцю» намаляваныя гэтымі майстрамі слова гарадскія краявіды.

Незаўважанай засталася і драматычная аповесць М.Гарэцкага «Антон», герой якой, набожны і ціхманы селянін Антон Жабон, раптоўна здзяйсняе нематываванае, жудаснае забойства. Глыбокая, ірацыянальная падаплёка ягонага ўчынку магла б увасобіцца ў жанры псіхалагічнай кінадрамы.

Пісьменніку-інтэлектуалу А.Адамовічу пашанцавала ў кінематографе больш: ягоныя творы ваеннай тэматыкі набылі новае жыццё на экране. Застаўся, аднак, незапатрабаваным раман «Апошняя пастараль» — матэрыял для фільма-антыутопіі.

«Ваенныя» творы Васіля Быкава савецкага часу натхнялі многіх кінематаграфістаў. Праблема, аднак, у тым, што ў большасці выпадкаў пастаноўшчыкі адлюстроўвалі пераважна гераічны пафас ягоных твораў, і толькі ў асобных фільмах («Узыходжанне» Л.Шапіцькі) ёсць філасофскі, экзістэнцыяльны падтэкст.

Часам шкадую, што ўвага да пісьменніка з боку кінематографа была паспешнай і заўчаснай. Такая сітуацыя склалася і з літаратурнай спадчынай У.Караткевіча. На маю думку, толькі двум ягоным творам пашанцавала на якасную, змястоўную рэалізацыю: аповесці «Дзікае паляванне караля Стаха» і п'есе «Маці ўрагану».

Творчы досвед працы рэжысёраў над гэтымі Караткевічавымі творамі даводзіць: напружаная інтрыга, займальнасць, насычанасць сюжэта авантурамі, відовішчнасць не замяняюць стварэнню канцэптуальна значнага фільма. Элітарны і «масавы» глядач могуць мець агульныя інтарэсы. (Так адбываецца і ў іншых відах мастацтва.) У беларускай літаратуры ёсць яскравы прыклад такога сінтэзу — аповесць В.Ластоўскага «Лабірынты», у якой знаходзім прыкметы гістарычнага і прыгодніцкага жанраў, дэтэктыва, навелы жахаў, містыкі, фантастыкі, інтэлектуалізму і філасофскай прозы. Твор гэты, дарэчы, таксама дагэтуль не заўважаны кінематаграфістамі.

Грэблівае стаўленне да праяваў «масавай культуры» ў кінематографе, на маю думку, апраўданае толькі часткова, а часцей сведчыць пра мастакоўскі снабізм. «Маскульт» ёсць з'ява не мастацкая, а калямастацкая, але ён усё ж падпарадкоўваецца агульным законам эстэтыкі і выконвае некаторыя функцыі мастацкага твора. І ў тым ліку ён дапамагае ствараць сацыяльны або нацыянальны міф.

У адрозненне ад іншых мадэляў нацыянальнага міфа, беларуская павінна, на маю думку, разгортвацца вакол ідэі Дому. У нашай міфалогіі і літаратуры існуе культ жытла (і шырэй — Беларускага Дому), які прысутнічае ў самых значных творах літаратурнай класікі («Шляхціц Завальня» Я.Баршчэўскага, «Новая зямля» Я.Коласа, «Раскіданае гняздо» Я.Купалы, «Палеская хроніка» І.Мележа).

Ідэя Дому ўдала стасуецца з эстэтыкай утульнасці, уладкаванасці, хатняга агменю, камфортных інтэр'ераў, якая дамінуе пры стварэнні кіна- і тэлесерыялаў. Яна мусіць брацца пад увагу незалежна ад таго, якую звышмэту ставіць сабе рэжысёр: ці то ён замахваецца на сур'ёзны шматсерыйны эпас, ці то штампуе серыял для масавага гледача, які будзе спажываць такое відовішча па вечарах, седзячы перад тэлевізарам ва ўтульным фатэлі.

Падставаў для вострасюжэтных відовішчаў — трылера, дэтэктыва, фільма жахаў, якія, мяркую, у нас таксама павінны быць, як яны ёсць амаль у кожным развітым нацыянальным кінематографе, — могуць паслужыць творы пісьменнікаў «пакалення саракагадовых»: А.Глобуса, А.Казлова, У.Сцяпана, М.Клімковіча, А.Наварыча, М.Адамчыка ды іншых.

Беларуская літаратура на працягу дзесяці стагоддзяў свайго існавання развівалася ў адпаведнасці з агульнаеўрапейскай парадыгмай, прайшла ўсе эпохі культурнай эвалюцыі — ад сярэдневечнага містыцызму да постмадэрнізму; яна развітая і самадастатковая, бо назапасіла невычэрпны матэрыял для кінематаграфічных праектаў самых розных жанраў.

Прывід свабоды

Візуальнае мастацтва Польшчы на парозе XXI стагоддзя*

Марэк ВАСІЛЕЎСКІ

Адказаць на пытанне, якое яно, польскае мастацтва мяжы стагоддзяў, няпроста. Верагодна, найбольш трапным адказам на гэтае пытанне можа быць выказванне Ежы Людвіньскага, крытыка і кіраўніка знакамітай у 1970-ых гадах галерэі «Пад Монай Лізай»: ***размаітае***. Гэта і азначае разнастайнасць раўнапраўных тэндэнцый. Безумоўна, можна паспрабаваць вылучыць тыя напрамкі, якія ў даны момант з'яўляюцца найбольш прыкметнымі, і тыя, якія, нягледзячы на аслабленне цікавасці да іх з боку мас-медыя, не страчваюць сваёй самакаштоўнасці і актуальнасці.

Зоф'я Кулік.
Без назвы (Герб).
З серыі «Ідыёмы сацдаўніны».
1987–1990.

Падзеі 1989 года стварылі для мастацтва ў Польшчы цалкам новыя ўмовы. Палітычная і эканамічная свабода прывяла да таго, што Польшча адкрылася вонкаваму свету ў ступені, якая была да тых часоў прынцыпова немажлівай, і, верагодна, гэты факт мы яшчэ самі цалкам не ўсвядомілі. У палякаў з'явілася магчымасць бесцэнзурнага выдання часопісаў і стварэння новых арганізацый, аб'яднанняў, устаноў. Гэта не азначае, што тут жа адбыўся нейкі нябачаны да той пары «выбух» і безліч новых часопісаў і арганізацый з'явіліся на свет. Проста скончыўся час, калі выданні па мастацтву выходзілі ў свет «з літасці» тых, хто мае ўладу, калі нават праект запрашальніка на выставу мусіў прайсці цэнзуру. Аднак цяпер цэнзура з'явілася ў сваіх новых абліччах. Упраўленне кантролю публікацый і відовішч замянілася папярэдняй цэнзурай і самацэнзурай нораваў, што адбываецца то з прычыны верагодных пагрозаў Касцёлу, то з прычыны фальшыва трактаваных правілаў прыстойнасці. У той жа час надзвычай усцешлівым з'яўляецца факт існавання сеткі невялікіх і па сваёй задуме некамерцыйных аўтарскіх галерэй (арганізаваных галоўным чынам самімі мастакамі), раскіданых па ўсіх буйных гарадах Польшчы. Сярод іх «Galeria Wschodnia» ў Лодзі, «Galeria Biała» ў Любліне, галерэя «QQ» у Кракаве, галерэі «AT» і «ON» у Познані, галерэя «Wyspa» і Цэнтр сучаснага мастацтва «Łaźnia» ў Гданьску. Варта дадаць, што многія з іх маюць ужо больш чым дваццацігадовую гісторыю. Некаторыя галерэі існавалі ў прыватных кватэрах, майстэрнях мастакоў, іншыя карысталіся памяшканнямі, выдзеленымі універсітэтамі для «студэнцкай самадзейнасці».

Пасля 1989 г. атрымалі магчымасць легальнага існавання такія галерэі, якія здолелі арандаваць памяшканні і атрымліваць датацыі ад органаў мясцовага самакіравання. Хоць і па сённяшні дзень гэтыя галерэі застаюцца ў цені такіх важных выставачных салонаў, як «Zachęta» або Цэнтр сучаснага мастацтва «Zamek Ujazdowski» ў Варшаве, менавіта на іх тэрыторыі, дзякуючы бескарыслівай дзейнасці іх арганізатараў, дэбютуюць маладыя мастакі і менавіта на іх тэрыторыі вызначаецца будучыня польскага мастацтва — без цэнзуры, без аглядкі на тое, што скажа ваявода, епіскап або прафесар з Акадэміі мастацтваў. Безумоўна, уплыў гэткіх галерэй разлічаны толькі на мастацкую эліту,



Збігнеў Лібера.
Кадр з відэафільма «Spark». 1990.

* Пераклад артыкула, змешчанага ў варшаўскім часопісе «Новая Польшча». 2001, № 2 (17).

на даволі вузкую аўдыторыю, куды, як гэта ні дзіўна, не ўваходзяць маладыя мастацтвазнаўцы — тыя, каму некалі прыйдзецца пісаць пра гэтыя з'явы. Яшчэ некалькі год таму не было ніякіх шансаў, каб інфармацыя пра такія галерэі магла з'явіцца ў газетах, аднак сёння акцыі, арганізаваныя аўтарскімі галерэямі, — пастаянная тэма паведамленняў мясцовага перыядычнага друку, што істотна паляпшае сацыяльную рэпутацыю галерэй і пацвярджае грунтоўнасць іхняй дзейнасці ў вачах патэнцыйных спонсараў.

Ужо некалькі год мастакі — арганізатары мастацкіх галерэй — супрацоўнічаюць паміж сабой праз нефармальную сетку, наладжваючы абмен інфармацыяй і, галоўнае, ладзячы сумесныя выставы. Усё часцей яны аднадушна выступаюць супраць афіцыйных устаноў. Многія з гэтых галерэй можна знайсці на старонках сайта www.free.art.pl.

Значна горшая сітуацыя склалася з выданнем часопісаў і кніг па сучаснаму мастацтву. Кніг на гэтую тэму амаль што не выдаюць, бо іхныя наклады не гарантуюць прыбыткаў і ўчынкі, якія супярэчаць эканамічнай выгадзе, цяпер у Польшчы ўсё менш верагодныя. Часопісы, прысвечаныя сучаснаму мастацтву, сустракаюць у Польшчы тыя ж фінансавыя праблемы. Як і ў іншых еўрапейскіх краінах, галоўная крыніца фінансавання — бюджэтныя датацыі. Але датацыі паступаюць з перабоямі з прычыны складанасцяў дзяржаўнага фінансавання (заўсёды ёсць больш важныя патрэбы, напрыклад, у фінансаванні аховы здароўя). Часопісы страчваюць свой галоўны козыр: яны выходзяць нерэгулярна і не ў стане аператыўна асвятляць тыя падзеі, якія адбываюцца ў мастацтве. Чытачы незадаволены пастаяннымі спазненнямі, неактуальнасцю перыёдыкі, яны трацяць цікавасць да яе, з-за чаго толькі нарастае фінансавая нестабільнасць часопісаў, якія разлічаны на рост колькасці падпісчыкаў. Адносна лепш за іншых спраўляецца з гэтай сітуацыяй двухмоўны штоквартальнік «Exit», прысвечаны найноўшым падзеям і з'явам у польскім мастацтве. Аднак самую выразную пазіцыю заняў гданьскі «Magazyn Sztuki», які выходзіць у прыватным выдавецтве Рышарда Зяркевіча. Гэты часопіс рашуча знітаваў свой лёс з радыкальнымі тэндэнцыямі палітычнага мастацтва, названага крытыкай «постмадэрнізмам супраціўлення», і заняў канкрэтную пазіцыю ў дыскусіі, якая разгарнулася ў сённяшняй польскай культуры.

Любому назіральніку зразумела, што сёння ў Польшчы адбываецца прынцыповая ідэйная спрэчка пра дапушчальнасць розных мастацкіх метадаў. Многія аўтары адкрыта сцвярджаюць, быццам тое, што сёння называецца сучасным мастацтвам, увогуле ніякае не мастацтва. Тое, што выстаўляецца ў галерэях і музеях заходняга свету, — нейкая дэгенератыўная мутацыя. Крытыкаў і мастакоў, якія ўступаюць у дыялог з мастацтвам такога кшталту, часта лічаць бяздумнымі эпігонамі дэкадансу. Атмасфера для візуальных мастацтваў у сённяшняй Польшчы неспрыяльная. Адносная цярпімасць нярэдка перараджаецца ў адкрытую варожасць. Узровень вядзення дыскусіі выклікае смутак, калі вядучыя польскія газеты ставяць рубам пытанне: ці заслугоўвае ўвогуле наймення мастака тая мастачка, якая прадстаўляе Польшчу на венецыянскай біенале? Такі стан рэчаў не павінен здзіўляць нас, калі ўзяць пад увагу той факт, што Польшча — краіна слова, што культура тут атаясамліваецца перш-наперш з місіяй пісьменніка, а пісьменніку на працягу двух апошніх стагоддзяў давод зілася адыгрываць ролю пра-



Збігнеў Лібера.
Кадр з відэафільма «Spark». 1990.



Зоф'я Кулік.
Інтэрнацыянальная готыка.
З серыі «Ідыёмы сацдаўніны».
1987–1990.



Даніэль Альбрыхскі нішчыць шабляй экспазіцыю Пятра Укланьскага «Нацысты» ў варшаўскай галерэі «Захэнта». Фатаграфія з часопіса «Art. Das Kunstmagazin».

рока, які пастаўляў сваім чытачам міфы, каб умацаваць імі разадраную тканіну грамадства. Палякі выдатна навучыліся чытаць сваіх паэтаў паміж радкоў; алюзіі і літаратурныя метафары — асноўная «ежа» спажыўца культуры. Аднак, калі ў гульню ўступае чыста візуальнае выказванне, — польскае грамадства праяўляе сваю непісьменнасць. І хоць мы жывём не ў нейкім горадзе сляпцоў з рамана Хасэ Сарамага, цалкам відавочна, што глядзець нас ніхто не навучыў.

Сёння палітычныя праблемы зусім не тыя, што дзесяць год таму. Гэта ўжо не праблема залежнасці ад іншай дзяржавы, не пытанне аб існаванні незалежных прафсаюзаў або аб праве на свабодныя выбары. У 1980-ых гадах палітычнай лічылася сама ўцягнутасць у канфлікт паміж уладай і апазіцыяй. Цяпер жа палітычныя тэмы — гэта, напрыклад, стаўленне да дзяцей з іншым колерам скуры, якія жабруюць на вуліцах польскіх гарадоў; ступень адкрытасці пры дэманстрацыі свайго полу або сексуальнай арыентацыі; кантэкст, у які мастак змяшчае аб'екты, асацыяваныя ў той ці іншай ступені з рэлігійным культам. Палітычным робіцца і супрацьпастаўленне сваё — чужое, палітычнымі робіцца і выказванні наконт рэлігійнага светаўспрымання або скіраваная супраць яго правакацыя.

Лёгка заўважыць, што «палітычнае», іншымі словамі, тое, што робіцца прадметам вострых дыскусій, рэзкіх прамоў дэпутатаў і журналістаў, мяжуе з цяжкаўлоўнай сферай міфа. Больш таго, абараняючы гэты міф, дэмакратычнае грамадства скасоўвае грамадзянскія свабоды і пачынае прамаўляць мовай рэпрэсій, цэнзуры, забаронаў і загадаў. «Папрашу не казаць пра межы свабоды ў мастацтве і іншую лухту», — заявіў у 1996 г. адзін дэпутат з Познані падчас абмеркавання адной выставы ў гарадской галерэі. Выходзіць, што свабода выказванняў, адзін з асноўных догматаў дэмакратыі свабоднага рынку, дзякуючы якой гэты дэпутат атрымаў сваю пасаду на свабодных выбарах, — не што іншае, як «лухта». Тое ж самае было і ў 1999 г., калі адцэнзуравалі выставу **Зоф'і Кулік** (Kulik) «Ад Сібіры да Кіберыі» ў Нацыянальным музеі ў Познані. Назва падавалася шматабяцаючай, бо нагадвала пра спробу мастацкай ацэнкі XX стагоддзя — таго стагоддзя, якое ўвабрала ў сябе добра вядомы польскім ссыльным жах Сібіры з яе лагерамі; стагоддзя, якое нарэшце ўвайшло ў іншы свет — свет віртуальных лічбавых запісаў. Кіберыя — гэта свет мультымедыйных інфармацыйных каналаў, які выклікае змешаныя пачуцці; свет, у якім трагедыя і забавы, праўда і вымыслы зліваюцца ў адзіны хаос «паведамленняў». Лепш за ўсё гэта бачна ў фотакалажы Зоф'і Кулік 1999 г., які складзены з невялікіх стоп-кадраў, узятых з польскага і расійскага тэлебачання.

Мастацтва Зоф'і Кулік зацікавіла мяне, асабліва тая зала, дзе экспанавалася серыя з некалькіх соцень фотаэцюдаў мужчынскай постаці. Стрыманая, сталая работа, крыніцай натхнення якой была практычна ўся спадчына еўрапейскага мастацтва, асабліва яго класічныя і класіцыстычныя ўзоры. Гэтыя фатаграфіі даюць уяўленне не толькі пра майстэрства мастачкі і пра тую знакавую азбуку, з якой яна выбудоўвае свае творы, але таксама і пра разгалінаванасць нашых культурных каранёў. Безумоўна, не выпадкова ў познаньскім «Арсенале» ў лютым 1999 г. была паказана сумесная выстава мастакоў Зоф'і Кулік і Пшэмыслава Квэка, якія пачалі сваю сумесную дзейнасць яшчэ ў 1967 годзе. Адна з правакацыйных мастацкіх акцый, задумай якой было сутыкнуць мастацтва са штодзённасцю і зарэгістраваць гэтую падзею з дапамогай фотаапарата, скончылася арыштам Квэка перад магілай Невядомага Салдата ў 1970 г. У 1970–1987 гг. З.Кулік і П.Квэк працавалі разам, утварыўшы дуэт «КвэКулік». Яны арганізавалі на сваёй кватэры неафіцыйную «Майстроўню дзеяння, дакументавання і распаўсюджання». Іх цікавіла сфера канфлікту паміж чалавекам і ўстановай, механізмы функцыянавання міжчалавечых стасункаў і тое, як рэчы вызначаюць нашае месца ў свеце.

Аднак вернемся да выставы Зоф'і Кулік у Познаньскім нацыянальным музеі. Здзіўленне гледачоў выклікала пустая прастора ў выставачным холе музея, якая ўтварылася пасля таго, як дырэкцыя адцэнзуравала работу, складзеную з серыі фотаздымкаў мужчынскіх геніталій у натуральны памер. Цікавым можа паказацца той факт, што геніталіі былі не сапраўдныя, а... мармуровыя: насамрэч гэта былі фрагменты сфатаграфаваных статуй са збораў пецярбургскага Эрмітажа. Той факт, што музей цэнзуруе выявы, якія з'яўляюцца часткай выставачнага фонду іншага музея, мог бы паслужыць сюжэтам для агіднага анекдота з жыцця цемрашалаў.

Падобны лёс напаткаў і плакат **Катажыны Казыры** (Kozyra) «Крэўныя вузы». Што знамянальна, гаворка ідзе нават не пра творы, хоць у нейкай ступені непрыстойныя або вульгарныя з гледзішча кансерватыўнай эстэтыкі, а пра работы, якія трапна выкрываюць некаторыя асноватворныя грамадскія міфы. У выпадку Зоф'і Кулік гэта пытанне пра функцыянаванне выяў мужчынскага цела ў мастацтве, дадаткова ўзмоцненае сувяззю з роляй музеяў і класічных экспанатаў, якія ў іх захоўваюцца. Фатаграфія К. Казыры закранула іншае надзвычай важнае пытанне: каму належаць рэлігійныя сімвалы і хто мае права рэгламентаваць іхняе ўжыванне нават у такім, здавалася б, аддаленым варыянце, як сімвал «чырвонага крыжа»? На плакаце К.Казыры выяўлены дзве агаленыя дзяўчыны, прычым адна з іх ляжыць на фоне чырвонага крыжа ў атачэнні качаноў капусты, а другая — упісана ў чырвоны паўмесяц, які абмежаваны з аднога боку палоскай каляровай капусты. Кампазіцыя плаката пабудавана па прынцыпу раўнавагі: дзяўчыны на фатаграфіі — сёстры, і кожная з іх мае нейкае калецтва. Чырвоны крыж і месяц (сімвалы вялікіх монатэістычных рэлігій), акрамя радства сімвалізаваных імі дабрачынных арганізацый, злучаны чырвоным колерам крыві; паміж каляровай і звычайнай капустай таксама шмат агульнага, хоць яны і адрозніваюцца «колерам скуры». Здаецца, што гэтая ўзважаная, далёкая ад правакацыйнай эротыкі і вельмі эстэтычная кампазіцыя не мусіла выклікаць абуральных эмоцый, асабліва калі параўнаць яе з рэкламовымі «выкрутасамі» на плакатах з рэкламай цыгарэт або піва.

Іншы прыклад правакацыі палітычнага характару — плакат, які быў спраектаваны гданьскай групай **ЦУКТ** (Цэнтральнае ўпраўленне тэхнічнай культуры). На плакаце выяўлена змадэляваная на камп'ютэры ідэальная кандыдатка на пасаду прэзідэнта сп. Вікторыя Цукт. Плакат мае надпіс «Прэзідэнт 2000» і лозунг «Палітыкі непатрэбныя». На гэтую правакацыю вельмі нервова адрэагаваў вядомы палітык Пётр Навіна-Канопка, які ў сваёй калонцы папулярнага штотыднёвіка «Wprost» напісаў, што лозунг гэты настолькі абсурдны, што ён нават не здолеў яго запомніць і што ён вымушаны бараніць сябе амнезіяй ад вар'яцтваў гэтага свету... Што ж так уразіла гэтага, здавалася, разумнага прадстаўніка грамадскага жыцця? Плакат ЦУКТа надзвычай трапна ўдарыў па палітычным класе, які знаходзіцца яшчэ на этапе выпрацоўкі сваёй міфалогіі і не ўяўляе сабе грамадства без удзелу палітыкаў.

Канец XX стагоддзя ў Польшчы быў багаты на спрэчкі аб сучасным мастацтве. Прэса, радыё, тэлебачанне спаборнічалі ў рэпартажах і карэспандэнцыях на тэму дзвюх выставаў у адной з найважнейшых польскіх галерэй — варшаўскай галерэі «Zachęta». Убаку ад дыскусій не застаўся і парламент, дзе, як падлічыў адзін з каментатараў, ледзь не кожны пяты лічыць сябе кампетэнтным у пытанні замены пасады дырэктара згаданай галерэі. У іншых абставінах такую цікавасць мас-медыя і палітыкаў да мастацтва можна было б вітаць, але тут мы маем справу з дзеяннямі на мяжы фільма жахаў і палітычнага фарса.



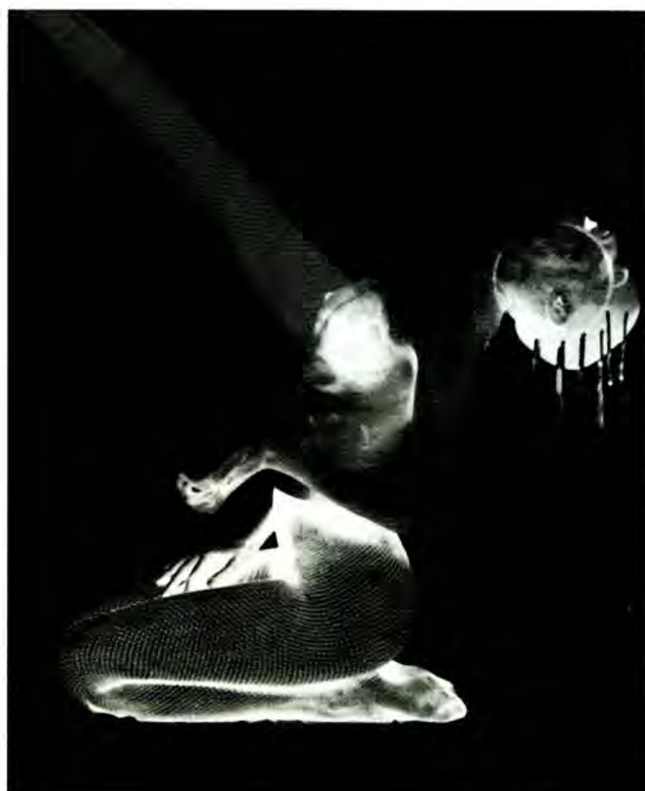
Катажына Гурна (Górna). З серыі «Мадонны». 1997.

Героем першага скандалу ў «Захэнце» быў малады польскі мастак **Пётр Укланьскі** (Ukłański), які выставіў цыкл фатаграфій пад назвай «Нацысты». На здымках былі твары вядомых кінаакцёраў у гітлераўскіх мундзірах. Канцэпцыя выставы абапіралася на вядомы парадокс прывабнасці нацысцкага мундзіра, апісаны калісьці Сьюзэн Зонтаг (Susan Sontag) у эсэ «Захапляючы фашызм». Прывабная какетлівасць гэтага сіноніма зла добра заўважная ў галівудскіх фільмах пра вайну: вядучыя акцёры проста са скуры вылузваюцца, каб хоць на хвіліну атрымаць магчымасць пакрасавацца ў шэдэўрах нямецкіх краўцоў. Гром грымнуў, калі адзін з кінаартыстаў, чый фотапартрэт быў прадстаўлены на гэтай выставе (гэта быў Даніэль Альбрыхскі. — **Рэд.**), кінуўся з шабляй на экспанаты. Услед за гэтым пачуліся і галасы абураных тым, што, маўляў, выстава прапагандуе гітлерызм (sic!) і што яна — аплявуха Варшаве, якая моцна пацярпела ад гітлераўцаў. Не ведаю, чаму грамадская думка гучна запэўнівала, што чары нямецкага мундзіра на нас не дзейнічаюць, бо ў той жа самы час па тэлебачанню ганялі рэкламу, у якой мікрахвалевыя печы расхвальваў тып у мундзіры гестапаўца з культавага ў Польшчы серыяла, дзе практычна ўсе акцёры былі апранутыя ў нямецкую форму. Падобна на тое, што мастак, сам таго не жадаючы, закрануў розныя, не да канца высветленыя комплексы, якія належыць лекаваць падчас якога-небудзь грамадскага псіхааналізу.

Яшчэ большую збянтэжанасць выклікала работа італьянскага мастака **Маўрыцыо Катэлана** (Cattelan) «Дзявятая гадзіна», якая была паказана ў межах выставы да стагоддзя «Захэнты». Гэтая работа ўяўляе сабой скульптурную кампазіцыю, у якой цела Папы Яна Паўла II прыціснута метэарытам. Нягледзячы на тое, што



Дэпутаты польскага парламента атакуюць скульптурную кампазіцыю Маўрыцыо Катэлана, на якой выяўлены Папа Ян Павел II, прыціснуты метэарытам.



Йоанна Застрожна. З серыі «Messenger». 1999.

твор Катэлана пакідае шырокую прастору для інтэрпрэтацый і заахвочвае да разваг пра феномен вобраза Папы ў сучасным свеце, нягледзячы на тое, што нават прадстаўнікі каталіцкай Царквы адназначна ўказалі менавіта на такую магчымасць яе прачытання, пазбегнуць скандалу не ўдалося. Два дэпутаты парламента ад кіруючай партыі разбурылі мастацкі твор. Такім вось чынам галерэя «Захэнта» ў свой стогадовы юбілей ператварылася ў арэну спрэчак і мастацкіх правакацый, якія выкрылі сапраўдны інтэлектуальны твар польскага грамадства лепш, чым любыя эсэ, напісаныя на працягу 1990-ых гг.

Аднак я хацеў бы звярнуць увагу на іншую, значна менш прыкметную правакацыю, учыненую на трасе Познань — Берлін **Хубэртам Чарэпкам** (Czerepok). Польскі кавалак шашы — вядомае месца дробнага гандлю і таннай прастытуцыі. Праз кожныя некалькі кіламетраў трапляюцца невялікія кіёскі, аздобленыя садовымі гномікамі — любімымі персанажамі немцаў; тут можна набыць цыгарэты, іншыя дробязі. Кардонныя рэкламныя шчыты заклікаюць рабіць пакупкі. Мастак дадаў да ўжо існуючых шчытоў свае з лозунгамі кшталту: «Усіх чакае смерць», «Канец ужо паблізу», «Мы ператворымся ў прах», «Вяртання назад няма» і г. д. Усе надпісы былі зроблены на нямецкай мове і адрасаваны нямецкім турыстам, якія робяць па дарозе пакупкі. У сваёй правакацыі Х.Чарэпак не закранае цэнтральных праблем нашага жыцця. Хутчэй за ўсё ён звяртае ўвагу на рэчы з першага погляду другасныя — такія, як паўлегальны памежны гандаль, памежжа дзвюх розных цывілізацый (дзе Польшча знаходзіцца на «горшым» баку). Гэтая акцыя, прасякнутая з'едліва-іранічным гумарам, выклікала сярод яе адрасатаў моцнае здзіўленне або выбухі істэрычнага рогату. У той жа час мастак прадэманстраваў, што, выкарыстоўваючы нават вельмі сціплыя сродкі, можна дасягнуць ашаламляльнага эфекту.



Войцех Пражмоўскі. Острув Велькапольскі. З праекта «Бела-чырвона-чорная». 1999.



Войцех Пражмоўскі. Радам. З праекта «Бела-чырвона-чорная». 1999.

Калі я пішу пра 90-ыя гады ў польскім мастацтве, мне прыгадваецца кніга Гжэгажа Дзямскага, выдадзеная познаньскай галерэяй «Арсенал». Гэта зборнік рэцэнзій і разважанняў, якія аўтар «Авангарда пасля авангарда» публікаваў апошнія дзесяць год. Не ведаю, ці ёсць у гэтым аўтарская іронія, але кнігу адкрывае артыкул пра ўсімі забытае мерапрыемства пад назвай «Інтэр-арт», якое адбывалася калісьці на тэрыторыі Познаньскага міжнароднага кірмашу. Ніхто не любіць прыгадваць, якімі смешнымі мы тады былі: ладзіць з сур'ёзнасцю «кірмаш мастацтва сацыялістычных краін» — ці не смяхотная гэта была справа?! Ужо само паняцце «рынак мастацтва» ў сацыялістычных краінах — класічны аксюмаран. «Інтэрарт» 1990 г. быў асаблівы: па іроніі лёсу першы «Інтэр-арт», які адкінуў гратэскавае азначэнне і назваўся проста «кірмашом мастацтва», стаўся апошнім. Скончыўся сацыялізм — скончыўся «кірмаш мастацтваў». Сацыялізм насамрэч спецыялізаваўся на вытворчасці фіктыўных сутнасцяў. Госцем сёмага «Інтэр-арту» была сп. Аніта Кегі, дырэктарка Франкфурцкага кірмашу. У сваёй лекцыі для польскай публікі яна сказала, што, згодна з ацэнкамі заходніх спецыялістаў, краінам Усходняй Еўропы спатрэбіцца 6–7 гадоў, каб стварыць сапраўдны рынак мастацтва. Я гатовы аддаць галаву на адсячэнне, што, калі б сп. Кегі зноў наведала нашу краіну сёння, яна з чыстым сумленнем паўтарыла б тое ж самае. У 1990 годзе 7 гадоў здаваліся амаль пажыццёвым прыгаворам. Сёння гэта рэальная перспектыва. Верагодна, гадоў праз 6–7 на польскім рынку адбудзецца прарыў.

Падобна на тое, што 90-ыя гады ў мастацтве, як і ва ўсёй культуры, — гэта перыяд вялікіх пераацэнак. Гэта датычыцца не толькі фармальнага аспекту новых твораў, што з'яўляюцца на свет, але і самога вызначэння мастацтва, самога паняцця «мастак» у сучасным свеце.

Пераклаў са скарачэннямі У.Парфянок.

Чорным па беламу — пра жывапіс

Яўген ШУНЕЙКА



Васіль Сумараў. Блакітная веранда. ДВП, алей, 2001. 61х79.

Не магу не выказаць прафесійную задаволенасць з нагоды паказу вялікай экспазіцыі жывапісу. І разам з тым пашкадаваць, што (па розных прычынах) не ўсе мастакі, якія вызначаюцца высокім жывапісным майстэрствам, былі прадстаўлены на выставе. Іх прозвішчы не будуць фігураваць у гэтым крытычным аглядзе, хоць многія з маіх разваг датычацца амаль усіх сённяшніх беларускіх жывапісцаў і закранаюць асноўныя задачы і праблемы сучаснага жывапісу ўвогуле, як дасягнутыя, так і будучыя. Пры гэтым у аўтара няма прэтэнзій на «ісціну ў апошняй інстанцыі». Гэта мая прынцыповая пазіцыя, якую ёсць магчымасць данесці адразу да ўсіх зацікаўленых праз часопісную публікацыю. Можна не пагаджацца з выказанымі меркаваннямі, аспрэчваць іх. Для аўтара найбольш істотна, каб ягоную пазіцыю ведала як мага большая творчая аўдыторыя.

У XXI стагоддзе беларускі жывапіс укрочыў з шырокім дыяпазонам стылістычных і каларыстычных набыткаў. Творчую актыўнасць праяўляюць прадстаўнікі розных пакаленняў, дэбюты іх адбыліся, пэўна, у апошнія гадоў пяцьдзесят. Для нейкай колькасці аўтараў, пакуль яшчэ студэнтаў Акадэміі мастацтваў, гэтая выстава дала магчымасць зрабіць першыя творчыя заяўкі. Моладзь займала месца на экспазіцыйных сценах «рама да рамы» з ветэранамі беларускага жывапісу. Мастакі-рэалісты суседнічалі з абстракцыяністамі. Не было іерархічнага падзелу на тэмы і жанры. Мінулае дзесяцігоддзе, такім чынам, не прайшло дарэмна. У атмасферы неабмежаваных творчых пошукаў кожнаму ёсць магчымасць быць самім сабою і па ўласнай волі абіраць індывідуальныя жывапісныя кірункі. Але яшчэ мала падстаў цешыцца тым, што ў нашым шырокім беларускім рэчышчы жывапісу не спыняецца сваё плыннае і часам нават вірлівае цячэнне. Павінна быць больш яснае ўсведамленне ролі жывапісу ў культурным працэсе, у беларускім жыцці, разуменне кожным творцам сваёй доўгатэрміновай задачы і адказнасці за яе вырашэнне. Адным удалым творам можна звярнуць на сябе ўвагу. Але сцвердзіць уласнае светабачанне — справа ўсяго жыцця, справа, што не дае спакою і не дазваляе спачываць на лаўрах.

Нельга не прызнаць, што ў беларускім жывапісе шмат выдатных майстроў. Але нельга назваць аднаго Выключнага Маэстра, які б «зацьміў» усё творчае асяроддзе. Гэты адметны «Беларускі Талент» ствараецца многімі нашымі жывапісцамі разам, у сукупнасці, дзякуючы іх шчырым жывапісным памкненням быць не горшымі за іншых, стаць лепшымі, лічыцца лідэрамі і г. д. Таму ёсць каму раіць, з пункту гледжання крытыка, і ад каго патрабаваць.

На сённяшні дзень у многіх нашых жывапісцаў склаліся блізкія адносіны з замежнымі аматарамі іх творчасці. Даволі часта можна прачытаць прэстыжны сказ у персанальных каталогах: «Яго (яе) творы знаходзяцца ў прыватных калекцыях у Польшчы, Расіі, Галандыі, Германіі, Францыі, Італіі, ЗША, Ізраілі» і г. д. Адразу ўяўляеш утульныя інтэр'еры, аздобленыя высокапрафесійнымі творамі майстроў з «невядомай еўрапейскай краіны». Бо наўрад ці іх уладальнікі ўсур'ёз задумваюцца, адкуль такія майстры з'явіліся. І, можа, нават лічаць, што гэта добрая традыцыйная французская, галандская ці іншая падобная школа жывапісу, паколькі набытыя працы адпавя-



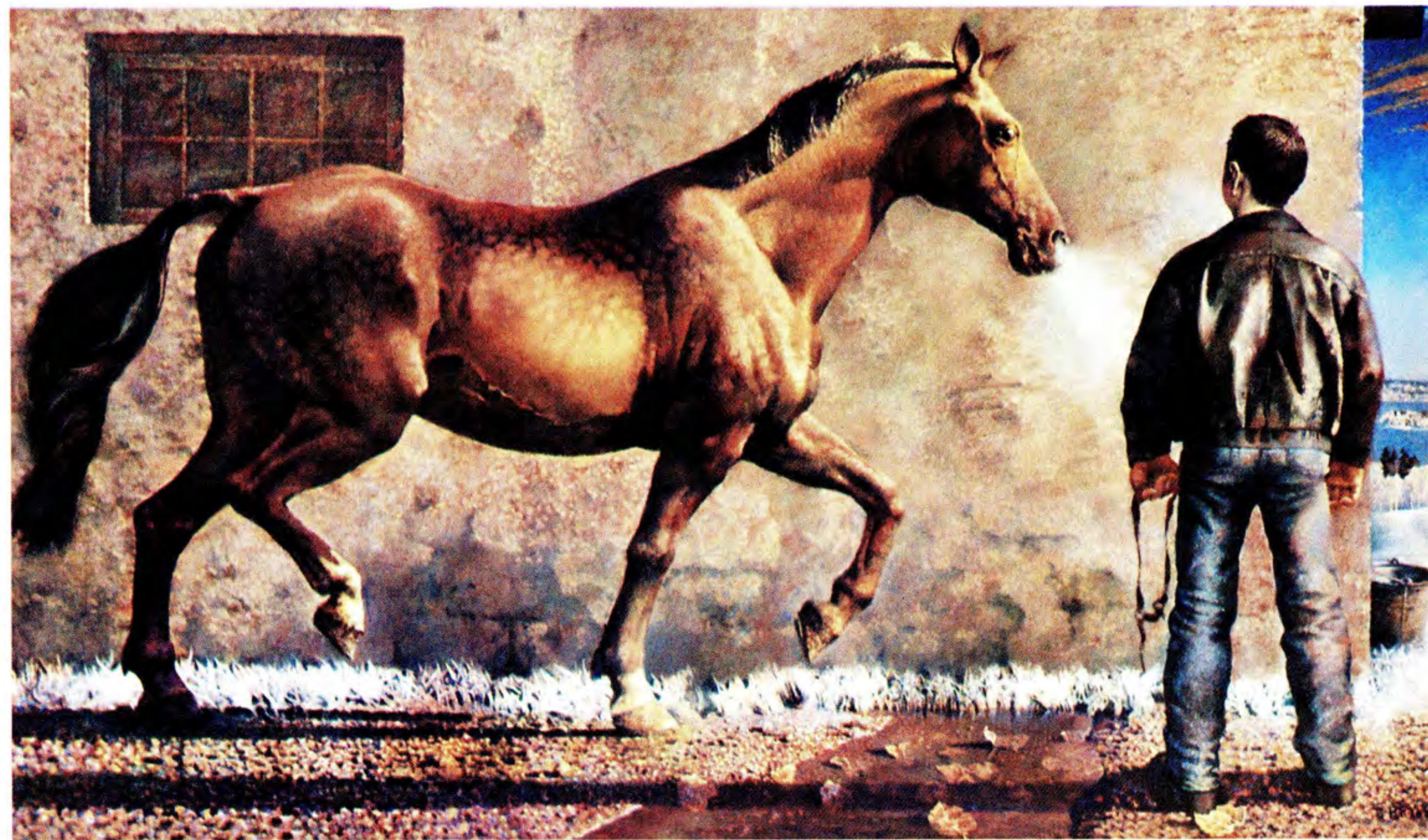
Сяргей Цімохаў. Келіх. Алей, 2001. 80х89.



Алег Савічаў. Снежны люты. Алей, 1999.

Яўген Ціханаў.
Летняя паводка.
Алей, 2000. 96х106.





Барыс Казакоў. На сустрэчу Паўночнай Аўроры. Алей, 2001. 115х200.



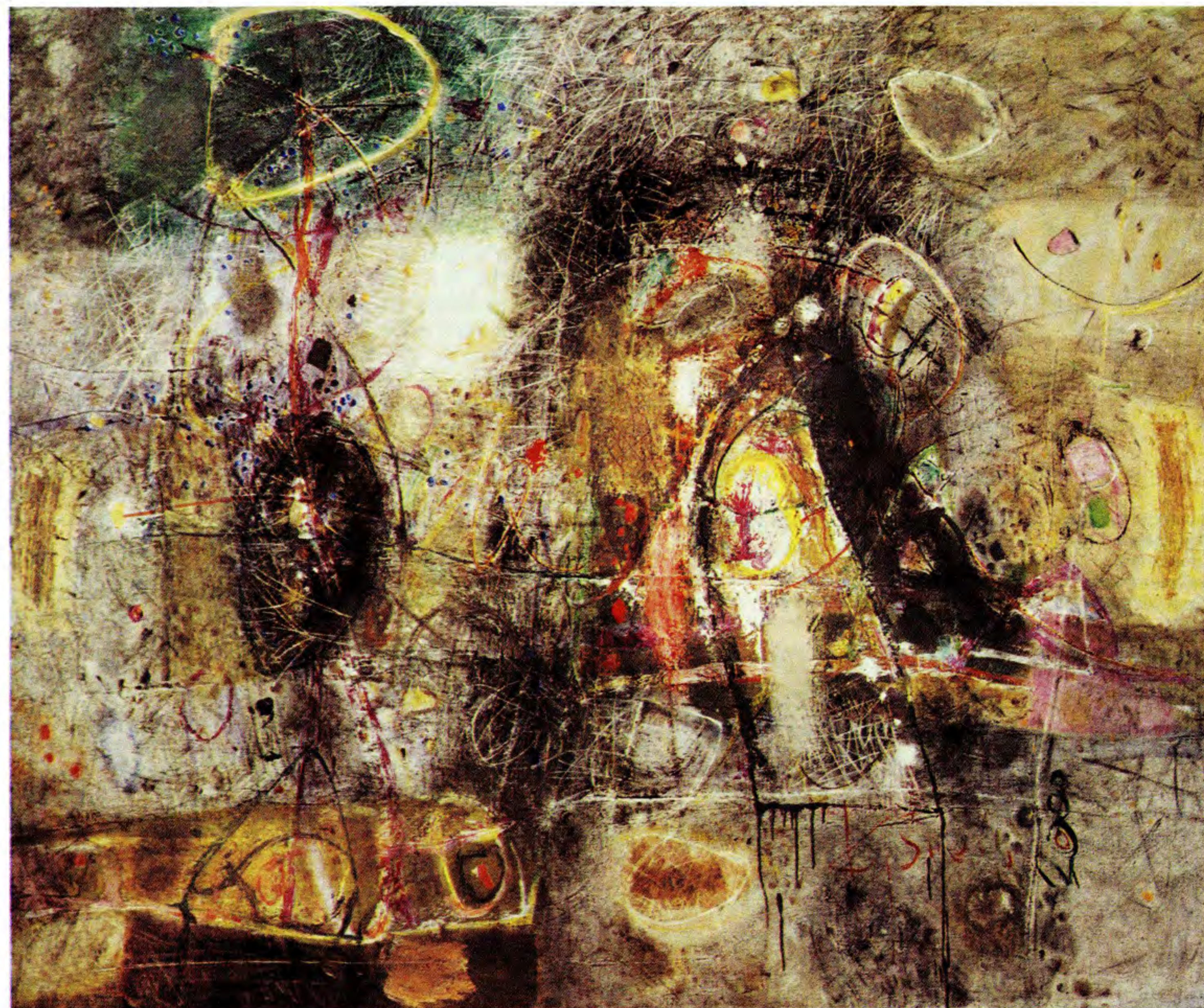




Віктар Грамыка. Нашы дарогі, трыпціх:
«Светлы май» (74х99),
«За даллю даль» (97х120),
«Сярод родных пагоркаў» (74х99).
Алей, 1999–2000.



Алена Шлегель.
Сны Саламона.
Алей, 1999. 75x65.



Анатоль Кузняцоў. Кампазіцыя (з цыкла «Вібрацыі святла»). Алей, 2000. 175x195.

даюць эстэтычным густам і класічнаму выхаванню іх уладальнікаў, мецэнацкім патрабаванням бачыць вобразнае характво пад родным дахам, што характэрна ўвогуле для менталітэту адукаванага сярэднееўрапейца.

Наспеў час больш актыўна брацца за эстэтычнае выхаванне нашых землякоў, якія яшчэ не знайшлі шляхоў у выставачныя залы. Вядома, жыццё многіх збяднелае дарэшты, але ж і тыя, хто мае хлеб і да хлеба, часта не ведаюць, якое багацце ўражанняў і пачуццё годнасці дае сузіранне жывапісу і валоданне адмысловымі творамі! Няўжо так цяжка шматлікім нашым майстрам крыху разгрузіць стэлажы з працамі ў майстэрнях і перадаць (калі не хапае ў патэнцыяльных гледачоў адпаведных сродкаў на набыццё) на доўгатэрміновае захаванне асобныя творы ў грамадскія інтэр'еры, цалкам пазбаўленыя эстэтычнага аздаблення? Хіба ніколі ў жыцці беларускім жывапісцам не даводзілася бываць у радзільных дамах, дзіцячых дамах, ліцэях, бібліятэках, ВНУ, вайсковых часцях, вясковых школах, паліклініках, бальніцах, дамах адпачынку, сталовых, дамах для састарэлых і не бачыць магчымага і прэстыжнага месца для сваіх работ? Можа, адважымся правесці такі перспектыўны эксперымент, каб хутка ўзгадаваць новае асяроддзе і пакаленне неафітаў-аматараў нацыянальнай школы жывапісу?! З чаго пачаць? Натуральна, з пейзажнага жанру. Тым больш, што ён захоўвае свае арганічныя сувязі з упадабанымі большасцю нашых суайчыннікаў беларускімі краявідамі — сугуччам палёў, лясоў і ціхіх рачулак. Ёсць тут і высокае рамантычнае неба, і помнікі даўніны. Ёсць шмат лірычна апетых мясцін, якія ўжо адразу пазнаюцца, як, напрыклад, наваколле і воднае люстэрка Браслаўскіх азёраў. На гэтай выставе браслаўскую эстафету ў пейзажыста П.Шарыпы перахапіў М.Меранкоў і стварыў проста бліскучы рэалістычны вобраз не кранутага бязлітасным XX стагоддзем маляўнічага куточка Віцебшчыны. Хто наступны будзе падключацца да гэтае ганаровае тэматыкі?



Аляксандр Лышчык. Журавы. Бронза, 2001.



Валянцін Губараў. Прыклады прыемнага баўлення часу. Алей, 2001. 81х100.

Забытая даўніна неяк асабліва прыцягальна «ажывае» ў пейзажах, і нельга яе цурацца. Добры напамін пра гэта — пейзаж «Ранняй вясной» І.Бархаткова (з старой вясковай хацінкай) і зацярушаныя снегам «Габрэйскія могілкі» Ю.Піскуна. Словам, чым далей ад мінскіх майстэрняў вырываюцца нашы пленэрысты, тым больш класічных матываў, блізкіх англа-галандска-французскім традыцыям пейзажа яны знаходзяць на родных прасторах. У добры шлях! Але, калі ўжо выбірацца ў такое захапляльнае падарожжа, то і мэты трэба ставіць далёка не «засцянковыя». З такой вялікай колькасцю першакласных пейзажыстаў, як у нас, у новым стагоддзі здаецца магчымым стварыць «панараму-цыкл краявідаў Беларусі». Даўно прыглядаюся да залаціста-серабрыстых матываў А.Бараноўскага, да мякка-акса-мітных пейзажных пано У.Масленікава і адчуваю, што ёсць каму ажыццявіць падобныя творчыя планы. Прыемна, што і нядаўнія выпускнікі-жывапісцы, браты І. і В.Козелы, пасля нядоўгіх ваганняў скіраваліся да роднага пейзажа. І ўжо Навагрудчыну яны пачынаюць вобразна ўспрымаць з вышыні птушынага палёту... Аднак шмат цікавага можна ўбачыць і калі проста прылегчы або сесці на беражку ручаіны. Каб адшукаць сваю адмысловую кропку бачання, мастакам трэба і надалей вандраваць па эпічных пагорках міцкевічаўскага краю.

Многія аўтары «звычайныя» матывы роднага краявіду бачаць і падаюць вельмі метафарычнымі. Жывапіснае золата знаходзіць на вечаровай пожні К.Качан. Як напамін аб чалавечых лёсах паўстаюць на палатне Л.Гоманава тры старыя голыя дрэвы. Адмыслова перадае К.Шастоўскі мройнае майскае паветра, праз празрыстую смугу якога праглядаюць ідэалізаваныя зялёныя куточкі — успамін дзяцінства. І гэта яшчэ не мяжа, дапушчальная ў вобразных асацыяцыях. Нішто не павінна стрымліваць. Дзякуючы мужнасці В.Шматава і нямногіх іншых мастакоў, беларускі сімвалічны пейзаж перакрочыў за драты Чарнобыльскай зоны. Бо кожны куток роднай зямлі, у тым ліку і самы трагічны, дае зачэпку для роздуму, параўнанняў, абагульненняў. Нельга ад яго адрывацца, каб не згубіць своеасаблівы душэўны камертон.

Жанр нацюрморта таксама мог бы стаць сімвалам далёкасяжнай творчай свабоды і стылістычных навацый. Але пакуль усё тут трымаецца на засвоеных яшчэ ў 1960-ыя гады фларыстычна-збанковых варыяцыях. Тон у мадэрнізацыі рэтрабукетаў у спалучэнні з ільнянымі ручнікамі задае сваімі тэмперна-алейнымі экспромтамі В.Свентахоўская. Спрабуе падтрымаць належны ўзровень жывапіснай раскаванасці і У.Клімушка ў «Нацюрморце з вялікім сталом», дзе, здаецца, ільняныя галоўкі ажно пырскаюць, расплываюцца ад перанасычанасці алеем. Аднак, відавочна, новых ідэй не хапае для прынцыповых зрухаў у вельмі вобразным свеце маўклівых рэчаў. Ад большасці ўбачаных нацюрмортаў склалася такое ўражанне, што ў нас перасохлі ўсе рэкі, лясы і палеткі, а ў побыце не з'явілася ніводнай новай утылітарнай формы, што, вядома, не адпавядае рэчаіснасці. Чаго ж тады чакаць ад самой стылістыкі жанру, дзе ў камерных праявах, згодна з вопытам еўрапейскага жывапісу, павінны канцэнтравацца і зберагацца здабыткі вялікіх эпох (давайце яшчэ раз уважліва прыгледзімся да твораў І.Хруцкага) або назапашвацца сродкі для наватарскага творчага прарыву (не будзем забываць пра этапныя творы — нацюрморты Г.Вашчанкі, М.Данцыга). Калі належным чынам асэнсаваць іх вопыт, можна спадзявацца, што неўзабаве будзе створаны і першы нацюрморт, варты новага стагоддзя.

Ніяк не можа зрушыцца з месца і развіты раней жанр партрэта. І гэта ў наш унікальны час, калі вакол столькі яскравых індывідуальнасцей і даволі шмат пры гэтым здольных партрэтыстаў! Прычына тут, мабыць, у самаізаляцыі мастакоў ад многіх надзённых грамадскіх спраў, праз гэта кола іх знаёмых зводзіцца да мінімуму, няма адчування і разумення таго, што насамрэч адбываецца ў паліты-цы, у навуцы, у літаратуры, у рэлігійным адраджэнні, у маладзёжным асяроддзі і інш. Не пакідае мяне надзея, што такі вопытны жывапісец, як М.Апіёк, вернецца да распрацоўкі сваёй вобразнай серыі славутых дзеячаў сучаснай сцэны. І, можа, звернецца да гістарычнага партрэта, замест таго каб займацца анекдатычнымі эпізодамі з жыцця Радзівілаў. Асаблівай увагі заслугоўвае ў нас жаночы партрэт. Хоць бы з такой відавочнай прычыны, як сусветнае меркаванне пра Беларусь як край надзвычай прыгожых жанчын. У адрозненне ад люмпенізаваных прадстаўнікоў калісьці нармальнай мужчынскай паловы грамадства, яны захавалі свае высакароднае аблічча і ў пераважнай большасці выглядаюць прыстойна і абаяльна. Не думаю, што нашым мастакам не даводзіцца амаль штодзень карыстацца перапоўненым грамадскім транспартам і не мець магчымасці разглядаць шматлікіх красунь-незнаёмак з самай блізкай адлегласці, тайна захапляцца «жывымі вобразамі» для партрэтных серый. І калі не хапае магчымасці змагацца за паляпшэнне сацыяльных умоваў, ад якіх так пакутуюць беларускія жанчыны, то прамы абавязак кожнага мастака-мужчыны аддаваць ім належнае хоць бы ў жывапісе. У мяне вялікія прэтэнзіі да



Уладзімір Уродніч. Раніца Гарыні. Алей, 1999–2001. 225х150.

здольнага партрэтыста М. Кірэева, які ў 70-ыя — 80-ыя гады пачаў свой лірычны цыкл, прысвечаны жаночаму характару як аднаму з праяваў вышэйшай нацыянальнай каштоўнасці. Дзе ж працяг вобразных «санетаў», »элегій», «рамансаў», якія не губляюць актуальнасці? Не трэба, шаноўны чытач, у гэтым сумнявацца. Ніхто ж не аспрэчвае хараства рафаэлеўскіх, рубенсаўскіх, рэнуараўскіх натхняльніц. Цяпер самы час для ўслаўлення годных дачок нашае зямлі, даўно вартых майстэрскага пэндзля. Раней, вядомая справа, многае забаранялася, так бы мовіць, савецкай цэнзурай-«інквізіцыяй». А цяпер перашкаджае ўслаўляць жаночае хараство хіба што агульны цынізм, знячуленасць, абыякавасць...

У жыццёвых прынцыпах нашых жанчын, у іх выразных постацях, светлых позірках увасабляецца ўся наша гісторыя. Можна маляваць гістарычныя персаніфікацыі, на маю думку, проста з натуры. В.Барабанцаў такім рэалістычным шляхам перадаў аблічча Еўфрасінні Полацкай — асветніцы. Л.Шчасная ў сваім вобразным аўтапартрэце адлюстравала свавольную гераіню з барочных пастановак часоў Уршулі Радзівіл. Але яшчэ рана пад гэтым падводзіць рысу.

На шчасце, гістарычная праўда ўжо не паддаецца прымітыўнай фальсіфікацыі. У апошнія гады не дзіва, калі на адкрыццё выставы прыходзяць маладыя «сярэднявечныя» дамы і рыцары ў латах і з баявым рыштункам. Гэта сучасная рамантычная беларуская моладзь. Дзякаваць Богу, сярод юнакоў пашыраецца культ мужнасці і высакародства. Гераічная тэма гісторыі павінна таму шырыцца і ў жывапісе, і найперш трэба звяртацца да моладзі. Заўважальны, новы для сябе крок да падобных глядацкіх захапленняў зрабіў У.Уродніч ў манументальнай кампазіцыі «Раніца Гарыні». Ягоная праца падаецца мне рамантычна-жывапіснай. Гэта не проста тэма ранішняй рыбалкі, хоць ля берага палескай рэчкі стаяць прычаленыя вялікія лодкі і мужчыны ў чароце завіхаюцца з невадам. Некаторыя з лёгкім здзіўленнем пазіраюць на бераг, дзе гуртуюцца і гуртуюцца, падобна, іх землякі, маральна і фізічна здаровыя мужчыны ў баявых шаломах і кальчугах часоў Пінска-Тураўскага княства. Вось бы так сучасныя асілкі Беларусі расправілі плечы ды з'ядналіся дзеля абароны ўласнай годнасці і будучыні — новага стагоддзя ў гісторыі незалежнай радзімы. Мастак бачыць сябе сярод сваіх герояў. І ад яго чакаеш працягу вобразнага раскрыцця нашай навейшай гісторыі, хоць крыху і «закамуфляванай» у сярэднявечныя шаты.



Леў Гумілеўскі.
Князь Канстанцін Астрожскі.
Сілумін, 2001.

За апошняе дзесяцігоддзе беларускаму жывапісу адкрыўся і новы бераг сучаснага мастацтва, які пачынаецца з абстракцыянізму, эксперыментаў, цалкам адарваных ад практыкі сацыяльных заказаў. Гэта вялікая заваёва, якой ужо можна ганарыцца. Мастом, які прывёў мастакоў сярэдняга і маладзейшага ўзростаў да раней няўхвальных пошукаў, была грунтоўная прафесійная падрыхтоўка і неўтаймоўная патрэба далучыцца да таго жывапіснага «эсперанта», якім авалодала ўся Заходняя і Цэнтральная Еўропа. Хацелася ўнесці сваё індывідуальнае разуменне магчымасцей колеру, фармальнай кампазіцыі ў агульную скарбонку творчых набыткаў, пачуцца часткаю еўрапейскай мастакоўскай супольнасці. Пэўны этап засваення нетрадыцыйнай выяўленчай мовы паспяхова пройдзены, пра што сведчаць своеасаблівыя рэтракубістычныя цытаты ў работах «Арт» З.Літвінавай, »Праламленне» Л.Хобатава, рэмініцэнцыі тэхнікі «інфармэль» у абстрактных пано А.Кузняцова і В.Герасімава. Назіраюцца цікавыя навацыі: спробы на нетрадыцыйнай мове распавесці пра таямніцы нацыянальнай міфалогіі, адметнасці менталітэту, што даволі складана ўвасобіць і сродкамі рэалістычнага жывапісу. Пэўны налёт акадэмічнай завершанасці, паўторнасці адчуваецца ў раней больш экспрэсіўных «міфалаграмах» С.Цімохава. Вобразная прастора дагістарычных алюзій такая невычэрпная, што мастаку дазваляецца нешта нават недамаляваць. Вось каб толькі больш першасных уражанняў даносілі тыя «паганскія» творы...

Шчырасцю і незапраграмаванай «наіўнасцю» вылучаюцца жывапісныя абразы-«трызненні» А.Шлегель. Аўтарка не ўтойвае, што ў аснове гэтай інтымнай прасторы часта ляжаць эратычныя, чыста жаночыя адчуванні. Не трэба пры ўсім гэтым задавальняцца першым ўдалым адкрыццём неспасцігнутага вобразнага абсягу. Беларускі менталітэт так мала даследаваны, што адным цыклам, нізкай, серыяй удалых твораў яго не вычарпаеш.

У гэтым зайздросным часе для пачатку самастойнай творчасці, у новым стагоддзі, неяк безаблічна выглядае наша студэнцкая жывапісная моладзь. Ёй неабходна ўнесці ў агульнае рэчышча сваю высокую хвалю, не баяцца хуткага цячэння, што можа вывесці ў лідэры. І тут «наватарскімі» вобразамі маладых купальшчыц у мутнай вадзе ўжо цяжка ўразіць. Моладзі не хапае сувязей з рэальным жыццём. Яна павінна ўмець адстойваць свае маральныя прынцыпы, бачыць, перажываць, хвалявацца, пакутаваць за добрае і святое. Тады і знойдуцца новыя, па-сапраўднаму глыбокія і актуальныя тэмы, вобразы і сродкі іх адлюстравання. Цікавым маладым мастаком ў пачуццёва-каларыстычным «кіпенні» самых розных сюжэтаў з'яўляецца, на маю думку, нядаўна прыняты ў сябры секцыі жывапісу Беларускага саюза мастакоў вядомы кампазітар У.Грыцкевіч, прадстаўлены на выставе вельмі сціплай па памерах работай «Мадрыгал для прынца». Чуйнае ўспрыманне колера-гукавых суадносінаў можа даць жывапісцу не адну падказку для буйной карціны-сюіты, паспрыяць развіццю беларускага жывапіснага каларызму.

Не без гонару можна адзначыць: беларускі жывапіс уступае ў новае тысячагоддзе з лепшымі праявамі творчага плюралізму, што так цудоўна сябе спраўдзіў ў легендарныя 1920-ыя гады, калі супрэматысты і рэалісты разам удзельнічалі ва Усебеларускіх выставах. Так што прыналежнасць да той ці іншай плыні яшчэ не гарантуе механічна манаполію на прызнанне і поспех. Найперш захапляе шчырасць самастойнага выбару і паслядоўнасць у імкненні да вяршынь майстэрства. Вядома, можна пры гэтым доўга блукаць, спрабаваць, пачынаць па-новаму. Але, галоўнае, не здраджваць самому сабе. Радуе, калі мастак вяртаецца да сваіх ранейшых адкрыццяў, пакінутых на пэўны час для выпрабавання сваіх магчымасцей у больш лятуценных тэмах. У працы «Адкрыццё» У.Кожух зноў узносіць да касмічных вышыняў вобраз зямной, вясковай жанчыны. Але наколькі шчымліва бачыць яе ў хусціцы, адарванай ад кароўніка, печкі, агарода, на хмары-аблачыны! Гэта ўжо не зямная жанчына, наша сучасніца, а святая пакутніца з іконным тварам. Беларускі жывапіс па-ранейшаму павінен захоўваць лепшыя еўрапейскія акадэмічныя традыцыі. Такая элітарная ідэя захапляе і дае матэрыял для творчасці У.Тоўсціку. На выставе ён прыемна пераканаў гледачоў сваімі італьянскімі жывапіснымі ўражаннямі. І гэта не проста эцюды славутых мясцін паўднёвай, класічнай краіны Еўропы. Адлюстраваныя прадстаўнікі беларускай інтэлігенцыі, якія бачаць Італію вачыма рэнесансных першаадкрывальнікаў і адчуваюць сябе сучаснымі пераемнікамі творцаў гармоніі і гуманістычных ідэалаў. Калі такое можна перажыць у вобразным люстэрку жывапісу, чаму немагчыма паспрабаваць ў рэальнасці? Асабліва пры перасячэнні таямнічай мяжы стагоддзяў...

Па-свойму проста і дасканала вырашыў прадчуванне надыходу ў хуткім часе гармоніі і хараства В.Сумараў у працы »Блакітная веранда». Яшчэ не развеяўся амаль празрысты сіні змрок, але жоўтым сонейкам ззяюць на стале кветкі. Яны могуць сімвалізаваць адначасова і развітанне з мінулым, перажытым, і новую, амаль святую надзею.

Праца Г.Вашчанкі «Збавіцель» таксама перадае Надзею. Яна ўспрымаецца велічным фрагментам роспісу з манументальнай выявай аблічча Ісуса Хрыста на пярэднім плане, як праект алтарнай кампазіцыі Храма ўсіх хрысціянскіх канфесій, на што арыентуе свабодная, не зусім кананічная стылістыка вобразаў. Такога храма ў Беларусі пакуль няма. Але ідэя яднання, духоўнага міралюбства, павагі да чалавека — добры пачатак для новага стагоддзя. І яна блізкая беларускаму жывапісу, які можа знайсці належныя выяўленчыя сродкі для таго, каб зірнуць «за гарызонт». Прафесія мастака-жывапісца, такім чынам, застаецца адказнай і творчай. І вельмі шмат задач давядзецца вырашыць пры дапамозе пэндзля, фарбаў на палатне, каб перамагло новае, гуманнае ў нашым беларускім жыцці.

Валяр'ян Янушкевіч.
Смерць святога Андрэя Баболі 16 траўня 1657 года ў Янаве.
Бронза, 2000.



Паэтыка постмадэрнізму ў беларускім жывапісе

Міхась ЦЫБУЛЬСКІ

У космасе мастацтва XX стагоддзя постмадэрніцкая эпоха выглядае сапраўднай галактыкай.

Постмадэрнізм як прынцыпова новы для еўраамерыканскай цывілізацыі культурны ландшафт[1] пачаў фарміравацца ў 1970-ыя гады спачатку ў візуальных мастацтвах, а пазней стаў шырокапапулярнай з'явай у розных відах літаратуры і мастацтва. Нягледзячы на разнастайныя праявы постмадэрнізму ў асобных відах мастацкай творчасці, нельга не заўважыць адзінства агульных рысаў[2].

У візуальных мастацтвах постмадэрнізм у 1980-ыя—1990-ыя набыў інтэркантынентальны (але зусім не інтэрнацыянальны, як пры мадэрнізме!) характар. У гэтую фазу свайго развіцця, якую большасць даследчыкаў лічыць трэцяй па ліку, мастацтва постмадэрнізму, перш за ўсё, цікавае самакаштоўнымі рэгіянальнымі асаблівасцямі. Пры гэтым нельга не заўважыць раўнапраўнасці і своеасаблівай аўтаномнасці асобных нацыянальных канцэпцый постмадэрнізму.

Пра тое, што постмадэрнізм як мастацкая рэальнасць быў не адразу эстэтычна вызначаны, сведчыць і сам тэрмін «постмадэрнізм», які атрымаў розныя тлумачэнні, увасобіўся ў шэрагу канцэпцый, часам узаемадапаўняльных, а часам і супрацьлеглых. Сярод іх аўтараў Ж.Бадрыяр, Ж.-Ф.Ліятар, Д.Ватымо, В.Велш, Ж.Дэлёз, Ф.Гватары, М.Сера, Ж.-Л.Бодры, М.Плейнэ, Х.Кюнг, Д.Кампер, Р.Барт, В.Джэймс, Ф.Джэймісан, Ч.Джэнкс, Р.Рорта, А.Хайсен, І.Хасан, В.Бычкоў, В.Курыцын, В.Падарога, М.Рыклін, А.Крокер, Д.Кук, М.Роз, М.Шульц і іншыя.

Аналізуючы разнастайныя погляды на постмадэрнізм, варта прызнаць, што «постмадэрнізм», магчыма, — зусім не слова-ярлык, а хутчэй пошукавы тэрмін, што выкарыстоўваецца для аналізу з'яў, якія адрозніваюць нашу эпоху ад эпохі мадэрнізму[3]. Дый увогуле, удалым ці не атрымаўся тэрмін — у сённяшніх умовах гэта не надта важна: «Мы разумеем, пра што ідзе гаворка, і гэта ўжо нямала»[4].

У айчынным мастацтве пра постмадэрнізм не казалі да пачатку 1990-ых. Дый пазней словам «постмадэрнізм» часцей карысталіся самі мастакі, калі пісалі пра сябе і сяброў, укладаючы ў гэты тэрмін уласны сэнс. Да сённяшняга дня айчынны постмадэрнізм не акрэслены ні храналагічна, ні стылістычна. (І, магчыма, не кожны з беларускіх мастакоў, якіх можна аднесці да прадстаўнікоў постмадэрнізму, пагодзіцца з такім вызначэннем сваёй творчасці.)

Вопыт і дасягненні заходнееўрапейскага постмадэрнізму вельмі прыдаліся беларускім мастакам у сярэдзіне 1980-ых. Тыповымі з'явамі для еўрапейскага мастацтва 1970-ых гадоў былі зварот да сюжэта, фабулы (няхай нават у дастаткова містыфікаванай форме), павелічэнне сектара фігуратыўнага жывапісу[5]. Насуперак прадказанням тэарэтыкаў мадэрнізму, вышэй адзначаныя тэндэнцыі праявіліся ў развіцці беларускага рэалістычнага жывапісу. Тое, што стваралася ў замежжы на працягу 1960-ых—1970-ых гадоў, так ці інакш засвойвалася беларускімі жывапісцамі. Не маючы магчымасці арганічна развівацца ў прасторы сусветнага мастацтва, беларускія аўтары часам не столькі займаліся распрацоўкай уласных тэорый, колькі запазычвалі некаторыя элементы з тэорый, ужо існуючых на Захадзе. У выніку побач з «імпартаванымі» і «прарошчанымі» на беларускай глебе ідэямі ўзнікалі ўласныя творчыя канцэпцыі.

Такім чынам, айчынны постмадэрнізм зусім не быў копіяй еўрапейскага. Таму для характарыстыкі гэтай з'явы варта было б выкарыстоўваць свой, айчынны тэрмін. Але сёння такога тэрміна няма. Акрамя таго, арыентацыя на агульны мастацкі працэс карысная для ўсведамлення свайго месца ў ім. Часы геаграфічнай тэрміналогіі даўно мінулі і геаграфічна-прасторавае мысленне стала неактуальным[6].

Ідэі заходнееўрапейскага постмадэрнізму праявіліся ў мастацтве ў першую чаргу ў вызваленні яго ад таталітарнага панавання рацыянальнага. Постмадэрнізм прадэманстраваў магчымасць спалучэння мадэрніцкіх і класічных прынцыпаў і канонаў. У такой «гібрыднай» паводле свайго характару паэтыцы класічная гармонія і мадэрніцкая дысгармонія паўсталі як «дысгарманічная гармонія, прыгажосць дысанансаў»[7].

Постмадэрнізм у айчынным мастацтве пачаў развівацца (як гэта ні дзіўна!) унутры сацыялістычнага рэалізму ў канцы 1970-ых. З'яўленню постмадэрнізму ў нас, у адрозненне ад Захаду, не папярэднічаў моцны націск мадэрнізму. У беларускім жывапісе мадэрніцкія, неамадэрніцкія, постмадэрніцкія плыні існавалі побач на ўзроўні андэрграўнда. І калі «там» творчасць мадэрністаў ужо ў 1950-ых стала звыклай, зусім не моднай з'явай і выглядала даволі кансерватыўна, дык у айчынным мастацтве многія ідэі, напрыклад, рускіх авангардыстаў, толькі пачыналі станавіцца папулярнымі ў 1970-ыя гады (згадаем стварэнне віцебскага аб'яднання «Квадрат»).

Айчынны постмадэрнізм не быў і антытэзай мадэрнізму ці ультрасучасным яго варыянтам. Не пазбаўлены эмацыянальнага і рацыянальнага кампанентаў, постмадэрнізм у беларускім жывапісе не меў жорсткага і нігілістычнага характару, уласцівага постмадэрнізму еўрапейскаму. Больш за тое, не будзе памылкай сказаць, што ў беларускім жывапісе савецкага часу рысы постмадэрнізму былі даволі расплывістыя. У гэты перыяд становіцца папулярнымі шматлікія прыёмы неарэалізму, фотарэалізму, гіперрэалізму, сюррэалізму. Постмадэрніцкія тэндэнцыі ў беларускім жывапісе праявіліся ва ўзрастанні цікавасці да гістарычнай тэмы. У еўрапейскім мастацтве падобны гістарызм стаў заўважны яшчэ ў 1960-ыя гады, але ў Беларусі такія тэндэнцыі праявілі сябе толькі пачынаючы з канца 1970-ых гадоў. Аднак папулярныя становіцца тэмы не столькі савецкай гісторыі, колькі гісторыі нацыянальнай. Змяняецца і стаўленне мастакоў да адлюстравання эратычных ды шэрага іншых, зусім «не цікавых» раней тэм і матываў.

Не пазбаўлены пафасу выкрыцця і ў пэўнай ступені бунтарства, беларускі соц-арт у 1980-ыя засведчыў цікавасць айчыннага постмадэрнізму да сацыяльнай накіраванасці і палітызаванасці мастацкага вобраза. Даныя рысы, дарэчы, не былі ўласцівы заходняму постмадэрнізму. Аднак наяўнасць ідэалагічных кодаў, нават і ў падкрэслена іранічнай форме, надавала своеасаблівы герметызм мастацтву, пазбаўляла цікавыя ідэі ў айчынным постмадэрнізме натуральнай вольнасці. Нават зварот мастакоў да гульні зусім не нагадваў увасаблення абсурдысцкіх ідэй, дэклараваных у заходнееўрапейскім постмадэрнізме. У гэтым было столькі ж пароды і адмаўлення ад традыцыі, колькі і пошуку яе.

«Постмадэрнізм 1980-ых, хоць і не пазбегнуў гульні ў шкляныя перлы для дасведчаных, усё ж такі вярнуў сучаснаму мастацтву агульнадаступную займальнасць і цікавасць да прыгодаў і апавядальнасці»[8]. У 1980-ыя гады ў беларускім жывапісе ўсё выразней адчуваецца размытасць агульных прынцыпаў, вольнае спалучэнне розных традыцый, іх некласічная трактоўка. Падобная полівалентнасць паэтыкі, свядомы эклектызм, стылявы плюралізм звязаныя не толькі са шматслойнымі інтэрпрэтацыямі ўсіх магчымых мастацкіх плыняў, але і з адкрытасцю жывапіснага кантэксту ўплывам філасофіі, з адраджэннем цікавасці да праблемаў гуманізму. Жывапіс становіцца больш «чуллівы» да пачуццяў людзей, да міжчалавечых адносін, да ўсяго ўзвышанага і геraічнага.

Апавядальнасць, і раней уласцівая паэтыцы беларускага жывапісу, «паўстае цяпер не як вобразная плоскасць, ці схема, а як аб'ём, як стэрэафанія»[9]. Таму найчасцей формай існавання зместу становіцца не паступовае разгортванне фабулы, а своеасаблівы выбух, канцэнтрацыя ідэй. У жывапіс зноў вяртаюцца лірычныя і рамантычныя героі, але, у адрозненне ад ранейшых вобразаў, адметныя сваім плюралізмам, маргінальнасцю, а часам і пэўнай доляй самаіроніі.

Важнае месца ў паэтыцы постмадэрніцкага жывапісу належыць рытму, прасторава-часавым зрухам. Час у творах мастакоў набывае складаны шматвектарны характар[10]. У 1990-ыя гады яшчэ больш змяняюцца прынцыпы паэтыкі беларускага жывапісу. Постмадэрнізм у жывапісе пачынае набываць выразную рэспектабельную манументальнасць. Менавіта ў гэты час сцвярджаецца і канцэпцыя постмадэрнізму як фрыстайла ў мастацтве[11]. Антыдагматызм і антыфундаменталізм, знікненне іерархічнасці, адмаўленне ад звыклых формаў традыцыйнай эстэтыкі, імкненне да т. зв. «дэскрыптыўнай эстэтыкі, якая апісвае розныя сістэмы каштоўнасцяў і эстэтычных густаў», вызначаюць постмадэрнізм і ў беларускім мастацтве. Аднак вольнасць асацыяцый зусім не робіць яго падобным на хаос.

Рэалізм, які яшчэ зусім нядаўна манапольна займаў цэнтральнае месца ў мастацтве, у 1990-ыя гады становіцца такой самай перыферыяй, як і ўсе астатнія напрамкі. Гэта пацвярджае, што «ў ідэале постмадэрнізм апынаецца над схваткай рэалізму з ірэалізмам, фармалізму са змястоўнасцю»[12].

Усё цяжэй вызначыць межы паэтыкі жывапісу, якая робіцца ўсё больш падобнай на лабірынт, што не мае ўваходу і выхаду[13]. Жывапіс нагадвае інтэрактыўную імправізацыю, дзякуючы якой усё становіцца гістарычным, сучасным і адносным.

«Стала зусім відавочна, што сучаснае мастацтва працівіцца рэпрэзентацыі паводле пратаколу шэдэўраў. Яго якасць — перш за ўсё якасць ідэі — актуальнасць»[14]. Усе размовы пра талент, натхненне, геніяльнасць ацэньваюцца як своеасаблівыя магічныя заклінанні, малакарысныя для аналітычнага асэнсавання жывапісу постмадэрнізму. Гледача ўсё больш цікавіць не завершанасць мастацкага твора і нават не сама выява, а эстэтыка працэсу, энергія, увасабленне якой становіцца мэтай творчасці. Узаемаадносіны мастака і гледача ўжо не нагадваюць адносін прарока, які нясе ісціну, і асобы, якая яе чакае.

Не мог не паўплываць на паэтыку айчыннага жывапісу і т. зв. постмадэрніцкі метафарычны бум. (Узняўшы праблему дэканструкцыі метафары, мастакі-постмадэрністы практычна ўвесь свет лічылі метафарычным.)

Імкненне да самаспасціжэння і самавыражэння, творчай свабоды садзейнічала разбурэнню ў мастацтве межаў паміж знешнім і ўнутраным. Постмадэрнізм паскорыў натуральны працэс сінтэзу мастацтваў, і таму разважаць толькі пра генезіс жывапісу ў 1980-ыя—1990-ыя гады стала практычна немагчыма.

З'яўленне постмадэрнізму ў беларускім мастацтве надало аптымізму творцам, дало магчымасць у межах сучаснасці вярнуцца да каранёў, абвясціла дэмакратызм зносін з іншымі культурамі. Тым самым у чарговы раз было прадэманстравана, што мастацтва той ці іншай краіны ў наш час не можа быць замкнёна на сабе. Вялікая колькасць крыніц еўрапейскай культуры спрыяе ўзаемапранікненню сусветных культур, стварае адкрытасць, неабходную для дыялога паміж імі[15].

Гісторыя яшчэ прадставіць нам шанец ацаніць сапраўдны сэнс і каштоўнасць постмадэрніцкага этапу развіцця жывапісу. Але сёння мы з'яўляемся не толькі сузіральнікамі, але і ўдзельнікамі падзей. Не сціхаюць дыскусіі пра перспектывы развіцця мастацтва ў XXI стагоддзі. Не будзем спрабаваць аналізаваць чужыя прагнозы ці рабіць свае (марная справа). Але ўсцешвае ўжо сам факт непрызнання сучаснага стану развіцця мастацтва тупіковым. І нават прызнанне пэўнага крызісу арыгінальнасці ў жывапісе не перашкаджае нам верыць у тое, што на змену постмадэрнізму абавязкова прыйдзе (а можа, ужо прыйшоў!) постпостмадэрнізм. На сучасным этапе мастацтва ўвогуле перастала быць нечым, што можна асуджаць ці ацэньваць пазітыўна. Яно стала трансэстэтычным, на змену жаданню ілюзіі ў мастацтве прыйшло імкненне да звядзення ўсяго да эстэтычнай банальнасці[16]. «Магчыма, эстэтычная каштоўнасць сучаснага мастацтва і сапраўды невялікая, але той, хто бачыць у ім прыхамаць, можа быць упэўнены, што нічога не разумее ў мастацтве, ні ў новым, ні ў старым. Цяперашні стан жывапісу і мастацтва ў цэлым — вынік няўхільнай і непазбежнай эвалюцыі»[17].

Ва ўсе часы мастакі былі перакананы ў тым, што чалавецтва рушыць у нейкім канкрэтным напрамку, а сваю ролю «бачылі ў тым, каб адкрываць новыя землі... Постаўангард верыць у тое, што чалавецтва ідзе адначасова ў розных напрамках»[18]. Таму спадзявацца на атрыманне ісціны ў мастацтве ніяк не даводзіцца. Яе — у вечным пошуку — неабходна ствараць самім.

---

[1] Чучин-Русов А.Е. Новый культурный ландшафт: постмодернизм или неоархаика // Вопросы философии. 1999. № 4. С. 24.

[2] Добрицина И. Постмодернизм и архитектура // Искусствознание. 1999. № 1. С. 425.

[3] Кюнг Х. Религия на переломе эпох // Иностранная литература. 1990. № 11. С. 224.

[4] Карасев Л.Постмодернизм и культура // Вопросы философии. 1993. № 3. С. 12.

[5] Гл. падрабязней: Тарасенко Н. В поисках утраченной истории. Парадоксы тематического постмодернизма // Искусство. 1987. № 2; Мириманов В. Расцвет и закат искусства авангарда // Искусство. 1999. № 33. С. 5.

[6] Гл.: Акудовіч В. Другая Эўропа — культура цаною // Культура. 1992. № 52. С. 5.

[7] Маньковская Н. Эстетика постмодернизма. Спб., 2000. С. 196.

[8] Андреева Е. MTV как новый авангард // Мир дизайна. 1998. № 1. С. 42.

[9] Барт Р. Текстовый анализ одной из поэм Эдгара По // Барт Р. Избранные работы. М., 1989. С. 459.

[10] Гл. падрабязней: Serres M. Hermes, Literature, Science, Philosophy. Baltim., L., 1982.

[11] Маньковская Н. Эстетика постмодернизма. Спб., 2000. С. 156.

[12] Там сама. С. 51.

[13] Гл.: Эко У. Средние века уже начались // Иностранная литература. 1994. № 4.

[14] Колдобовская М. Котлован уходит в перспективу // НОМИ. 1999. № 5. С. 16.

[15] Гл. падрабязней: Derrida J. The Truth in Painting. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1987.

[16] Ж.Бодрийяр. Заговор искусства // ХЖ. 1998. № 21. С. 7.

[17] Ортега-и-Гассет. О точке зрения в искусстве // Ортега-и-Гассет. Эстетика. Философия. Культура. М.: Искусство, 1991. С. 200.

[18] Jenks C. The Post-Avant-Garde // Art and Design. 1987. Vol 3. 7/8. P. 20.

Мастак з душою дзіцяці

Юрый МАЛАШ



Мастак С.Каваль.

Сярод мастакоў наіўнага мастацтва асабліва вылучаюцца тыя, хто імкнецца перадаць у сваіх творах пачуцці свайго маленства, якое і праз дзесяткі гадоў трывожыць мастака ўспамінамі, — і мары сталага чалавека прыгожа яднаюцца з тымі, што нарадзіліся ў дзяцінстве, і мастацкія вобразы выклікаюць у нас асаблівыя хваляванні, роздумы, паглыбляюць нас у таямніцу эстэтычных уяўленняў мастака.

Упершыню пабачыўшы працы Сяргея Каваля, я адчуў: вось ён, той цуд дзяцінства, які мы так хутка забываем і якога нам так сёння не стае. Кожная праца мастака — гэта непаўторны мастацкі сінтэз новага вобраза і індывідуальна асэнсаваных жыццёвых праблем.

Сяргей Каваль нарадзіўся 18 лістапада 1960 г. у вёсцы Якімава Слабада Светлагорскага раёна Гомельскай вобласці ў сялянскай сям'і. Скончыўшы сярэднюю школу, ён у 1980 г. прыехаў у Мінск і паступіў у Інстытут народнай гаспадаркі. Пасля трэцяга курса ўладкаваўся працаваць рабочым у адну з будаўнічых арганізацый г. Мінска.

Аднойчы, ідучы па праспекце, Сяргей убачыў ля Мастацкага салона мастакоў, якія прадавалі свае работы. І, як сам ён мяркуе, для яго пачався новы адлік часу. У ягонай душы абудзілася тое, што хавалася ў падсвядомасці. З'явіліся першыя творы. Сяргей пазнаёміўся з мастакамі, якія, як і ён, не мелі прафесійнай адукацыі, але прагнулі ўвасобіць гэты непаўторны свет. У 1990–1992 гадах С.Каваль разам з У.Стальмаковым і А.Рымашэўскім прымаў удзел у мастацкіх выставах у мінскім Траецкім прадмесці. Ці карысталіся тыя выставы поспехам, сказаць цяпер цяжка, але ж Сяргей змог паказаць свае творы, а значыць, упэўніцца, што ён можа быць мастаком... Сяргей настолькі захапіўся мастацтвам, што нават пакінуў «хлебную» працу будаўніка.

Калі мы з ім сустрэліся ўпершыню, мяне моцна здзівіла надзвычайная сціпласць Сяргея, уразіла яго бязмежная шчырасць, неўтаймоўнае жаданне маляваць. Сяргей Каваль жыве ў... чатырохметровай (!) кватэры-майстэрні ў інтэрнаце. І менавіта тут штодня адбываецца своеасаблівая патаемная містэрыя, нашмат цікавейшая, чым тое, што даводзіцца бачыць часам па тэлебачанні. Тут ёсць драўляныя, гліняныя, нават каменныя скульптуры — стамлёныя музыкі, размаляваны чорт, а над усім гэтым — мноства карцін, што запаланілі ўсё «вольнае» месца ў пакойчыку; мастацкія альбомы, сцёртыя пэндзлі, скрыня з фарбамі...

Маўклівы боль і смутак агортваюць маю душу:



Краявід.

«Чаму непаўторны талент вымушаны жыць у беднасце, мець на вячэру толькі кавалак хлеба?» І гэта ў той час, калі ягоныя творы ўжо сёння маглі б экспанавацца ў самых прэстыжных музеях інсітнага мастацтва свету... Карціны Сяргея Каваля вылучаюцца выразным нацыянальным каларытам, свежым мастакоўскім паглядам.

Чаму мы, беларусы, страціўшы ў 1949 годзе Алену Кіш, лёгка развіталіся з дзесяткамі невядомых інсітных мастакоў і мастачак?! Дасюль па-сапраўднаму не ацэнены творы Я.Вайцешака, Г.Кузаўкова, Г.Зайца і іншых. Мы не ведаем пра іх творчасць амаль нічога, не імкнёмся прыстойна захаваць іх творы. У нашай краіне дасюль так і не створаны Музей інсітнага (наіўнага) мастацтва.

Сяргей Каваль захоплены старажытнымі абразамі А.Рублёва, творамі В.Ван Гога, Пірасмані, і асабліва Мадыльяні. Але для С.Каваля гэтыя імёны маюць хутчэй маральна-выхаваўчае значэнне. Творчасць гэтых мастакоў дае яму эстэтычнае задавальненне, дапамагае сцвярджаць менавіта сваё бачанне свету.

Характэрнай рысай мастацкіх твораў С.Каваля з'яўляюцца дакладныя беларускія матывы ў даволі ўмоўных, абагульненых вобразах. Каардынаты прастораў, у якіх жывуць яго героі, — гэта ўсе бачныя і нябачныя сферы жыцця на зямлі. Амаль у кожнай кампазіцыі, у тых, дзе ёсць успаміны пра дзяцінства, можна заўважыць вобразы вяскоўцаў, святароў і, вядома ж, родныя краявіды. Сустракаюцца і вобразы жывёлаў, якім аўтар часам надае чалавечыя рысы і якасці. Так, на карціне «У вёсцы» (1993) на пярэднім плане мы бачым сабаку, на спіну якому сам мастак у задуменні паклаў руку. Другой рукой ён лашчыць карову, вочы якой глядзяць не проста «замілавана», але чыста «па-жаночаму». Вочы, дарэчы, аздабляюць доўгія вейкі. На дальнім плане можна разглядзець краявід роднай вёскі з маленькай царквой, якая разам з вясковай дарогай знікае за даляглядам. У мяне гэтая намаляваная ў светла-зялёных тонах карціна выклікала пачуццё суму, у ёй, як мне здаецца, увасобіліся галоўныя чалавечыя якасці самога аўтара.

Псіхалагічна дакладна трактуе мастак вобразы сваіх родных.

Гэта карціны «Маці» (партрэт Аляксандры Анатольеўны Зелянок, алей, 1993), «Брат» (алей, 1994). У партрэце «Маці» дамінуюць цёмна-зялёныя колеры, якія, быццам патаемнае святло далёкай зоркі, даносяць да нас спрадвечную мудрасць жанчыны.

Партрэт брата намаляваны ў густых шэра-чорных тонах, з падкрэсленай напружанасцю ўсіх рысаў твару, ён вымушае адчуць фізічны боль і неспакой, што пануе ў душы гэтага чалавека.

У сваіх апошніх работах мастак, шукаючы новыя мастацкія формы, спрабуе спалучаць велічную панараму жыццёвых падзей з адвечным пытаннем: «Навошта?». Маштабнасць алейнага палатна (1,5х2,5 м), здаецца, не ў стане ўтрымаць бясконцую «гульню» духоўнага роздуму мастака пра сваіх герояў, якія шукаюць на зямлі і ў нябёсах свае адметныя жыццёвыя шляхі.

Калі на карціне «Амазонкі» перад намі паўстае міфічны жаночы рай, дзе прадстаўніцы слабога полу жывуць так, як ім падабаецца, то на карціне «Дзіцячая адысея» (алей, 1999) перад намі нешта большае, чым толькі дзіцячыя гульні, забавы, клопаты, мары. Побач з дзецьмі можна ўбачыць святароў і сялян, кожны з якіх імкнецца здзейсніць сваю мару або выглядае так, быццам ужо здзейсніў яе, быццам ужо адшукаў свой зямны скарб.

Калі ўявіць сабе, што падзеі на карціне адбываюцца не толькі на Зямлі, але і па-за яе межамі, то лёгка параўнаць гэты твор з вядомымі працамі Босха, дзе ў кожнага чалавека можа быць свой любімы куточак.

На вялікі жаль, тое, пра што я пішу, убачыць няпроста. Амаль усе свае работы С.Каваль раздаў сябрам ці прадаў. Няўжо сёння мы страцім творы яшчэ аднаго непаўторнага мастака, творы, якія б маглі стаць гонарам самай лепшай калекцыі інсітнага мастацтва?



Успамін пра маленства.



У вёсцы.

Фота Ю.Малаша.

Тэлебачанне ў Амерыцы

Вольга ДАШУК

У канцы 40-ых гадоў, калі людзі пачалі набываць тэлепрыёмнікі, многія з іх не маглі прымаць «чыстую» карцінку: першыя перадатчыкі не мелі дастатковай магутнасці. Калі перадатчык знаходзіўся на вялікай адлегласці ад тэлепрыёмніка, якасць перадачы сігналу пакідала жадаць лепшага. Карцінка была няясная, са скажэннямі. Нават праязджаючы паблізу аўтамабіль мог выклікаць электрамагнітныя перашкоды і засмеціць экран «снегам». Да таго ж той факт, што тэлевізійны сігнал распаўсюджваецца па прамой лініі, прыводзіў да паслаблення ці нават знікнення сігналу за высокімі будынкамі і пагоркамі.

Выкарыстанне кабелю для хатняга прыёму пачалося ў **1950** г. у Лансфардзе, штат Пенсільванія. Роберт Тарлтан, якому належала крама радыё- і тэлезапчастак, атрымліваў шмат скаргаў наконт якасці прыёму. Людзі прыносілі тэлевізары і скардзіліся, што з імі нешта не ў парадку. Тарлтан зразумеў, у чым справа. Горад размяшчаўся за 65 міль ад Філадэльфіі, за гарой, што перабівала сігнал. Тарлтан усталяваў вялікую антэну і за штомесячную плату прапаноўваў падключэнне да кожнага дома. Свой новы бізнес ён назваў *Panther Valley Television Company*. Кабель праводзіў выдатны сігнал тым, хто інакш зусім не змог бы выкарыстоўваць свой тэлепрыёмнік. Тарлтан і не думаў пра нейкую сваю праграму. Усё, што ён рабіў, — «лавіў» вяшчанне на сваю антэну і перадаваў яго сваім кліентам.

Ідэя пачала развівацца. Неўзабаве ва ўсіх рэгіёнах краіны свае філіялы адкрыла *CATV* (*Community Antenna Television System*). Галоўным чынам, гэта былі маленькія фірмы ў аддаленых пасёлках, дзе жыла пара соцень гледачоў. Але нават праз 10 гадоў, у 1960-ым, такім спосабам атрымлівалі сігнал менш за 2% уладальнікаў тэлевізараў. Сервіс забяспечвалі 640 кабельных кампаній.

З цягам часу ў сістэмы з'явіліся новыя і новыя прыхільнікі. У тэлестанцый гэта выклікала пратэст: яны разглядалі кабельныя сістэмы як паразітаў, якія нічога не плацяць за распаўсюджванне сігналу, але маюць добры прыбытак. Кабельныя сеткі пачалі перадаваць інфармацыю з іншых гарадоў. Для станцый мясцовага вяшчання гэта была нежаданая і «несумленная» канкурэнцыя. Як вынік — судовыя працэсы.

Кабельнае тэлебачанне, у адрозненне ад эфірнага, не ўваходзіла ў федэральную юрысдыкцыю. Паступова былі выпрацаваны правілы, што можна і чаго нельга перадаваць па кабельных сетках. Мясцовыя ўлады былі ўпаўнаважаныя даваць кабельным кампаніям эксклюзіўнае права вяшчання на сваёй тэрыторыі і кантраляваць, што перадаецца па кабельных сетках. У апошнія два дзесяцігоддзі многія з мясцовых абмежаванняў пад ціскам федэральных уладаў былі скасаваныя.

Да 80-ых колькасць гарадоў і тэрыторый, ахопленых кабельным тэлебачаннем, рэзка ўзрасла. Некаторыя з кабельных сістэм ператварыліся ў велізарныя карпарацыі. У пачатку 80-ых было больш за 4000 кабельных сістэм, каля 20% амерыканскіх сем'яў прымалі *TV*-сігнал такім шляхам. У 1987 годзе іх было ўжо 45%.

Кабельнае тэлебачанне не надта адрозніваецца ад «паветранага», але дае магчымасць значна шырэйшага выбару. За штомесячную плату можна атрымаць «асноўны» набор, які, як правіла, уключае «звычайнае» вяшчанне плюс спецыяльныя каналы: надвор'е, спорт, рэлігійныя праграмы, навіны, рок-музыку і г. д. За дадатковую плату можа быць далучаны кінаканал.

Некаторыя людзі мяркуюць, што змест праграм кабельнага тэлебачання больш вытанчаны. Гэта не так. Транслююцца тыя ж традыцыйныя забавы — мыльныя оперы, рэстлінг, камедыі сітуацый, старыя фільмы, спорт. Агульны ўзровень тлумачыцца аднолькавай сістэмай рэкламнай падтрымкі, якая разлічана на не вельмі высокі сярэдні густ грамадства.

Эфірнае вяшчанне выжыла, але разгарнулася сапраўдная канкурэнтная барацьба. Раней панавалі тры галоўныя тэлекампаніі («Вялікая Тройка» — *ABC, NBC, CBS*). Цяпер амерыканцы могуць выбіраць сабе «тэлеменю» сярод мноства каналаў кабельнага тэлебачання.

Нараджэнне відэо

Практычная карысць вынаходніцтва відэамагнітафона была ацэнена імгненна. Першай ужыла новую тэхналогію кампанія *CBS*. Канал перадаў шоу «Дуглас Эдвард і навіны» ў запісе **30 лістапада 1956 г.** Відэамагнітафон хутка стаў неад'емнай часткай тэлепрактыкі, але публіцы быў яшчэ невядомы, што ішло на карысць тэлестудыям. Памылкі, недарэчнасці пры здымках цяпер можна адрэдагаваць, а перадачы можна ставіць у расклад у адвольны час.

Відэамагнітафоны пачалі скарыстоўвацца і ў іншых сферах, у тым ліку ў школах і універсітэтах. Энтузіясты меркавалі, што гэта можа рэвалюцыйным чынам змяніць сістэму адукацыі. Многія аўдыторыі абсталявалі тэлевізарамі. Не трэба дошкі, крэйды і нават фізічнай прысутнасці выкладчыка. Адміністрацыя каледжаў адразу ўхапілася за шанец зэканоміць — бо тэлелектараў патрабуецца не так шмат, можна купляць іх запісы ў нацыянальных распаўсюджвальнікаў для шэрага стандартных курсаў. Вядома, гэтыя планы засталіся утопіяй. Студэнты жадаюць бачыць жывога выкладчыка ў аўдыторыі. Нават самы нудотны з іх лепш, чым прывід на экране тэлевізара.

Відэа спрабавалі выкарыстаць і як сродак навучання рабочых, у рэкламных мэтах, для фіксацыі судовых працэсаў і нават для запісу мовы і паводзінаў людзей, арыштаваных за кіраванне машынай у нецвярозым стане. Аднак да канца 60-ых запісы рабіліся на бабінах і відэамагнітафон быў далёка не партатыўны.

У 70-ых памер *VTR* зменшыўся, вывучалася магчымасць замены бабін на што-небудзь іншае. Некаторыя вынаходнікі імкнуліся зрабіць так, каб можна было проста ўставіць стужку ў магнітафон і націснуць кнопку. Калі б гэта ўдалося, то для звычайнага гледача адкрыліся б цудоўныя магчымасці запісваць і глядзець тэлеперадачы ў любы зручны час. Кабельнае тэлебачанне тады было яшчэ не вельмі распаўсюджанае. Будучае *VTR* уяўлялася проста бліскучым.

З вынаходніцтвам касеты пачаўся бум відэо. Запісвалі ўсё запар: урокі кулінарыі, п'есы Шэкспіра, спартовыя матчы, безліч старых фільмаў. Але зрабіць відэа масавым удалося не адразу. З аднаго боку, кошт быў занадта высокі. У пачатку 70-ых відэамагнітафон каштаваў амаль 800 долараў, у той час — вялікія грошы.

Яшчэ большай перашкодай стаў тэхналагічны канфуз. Выпускаліся магнітафоны розных тыпаў, іх сістэмы не супадалі. Сітуацыя нагадвала эфірны хаос першых гадоў існавання радыё. Але ў гэтым выпадку федэральны ўрад не мог дыктаваць вытворцам агульны стандарт.

У сярэдзіне 70-ых амерыканскі рынак, дзе раней лідзіравалі *Ampex* ды іншыя кампаніі, захапілі японскія фірмы. Яны зрабілі шэраг удасканальванняў і сталі выпускаць лёгкія і адносна недарагія сістэмы, названыя *BETAMAX*. У 1977 г. іх было прададзена каля 200000. Амерыканцы сталі выкарыстоўваць відэамагнітафоны дома. Але асноўны прыбытак ад іх продажу ішоў у Японію.

Амерыканскія бізнесмены не пацярпелі такой экспансіі. Сталі судзіцца. У цэнтры канфлікту было пытанне аб легальнасці запісу тэлевізійных праграм. Сітуацыю ўскладняла нежаданне галівудскіх прадзюсераў, каб людзі набывалі відэамагнітафоны. Яны прадбачылі папулярнасць «кіно на канапе» і баяліся заняпаду кінатэатраў. Патрабавалі, прынамсі, зрабіць відэамашыны вельмі дарагімі, каб абмежаваць іх выкарыстанне.

Пасля сямі гадоў спрэчак праблема была вырашана. У 1984 г. Вярхоўны суд пастанавіў, што капіраванне любых тэлевізійных праграм на хатнія відэамагнітафоны не парушае закона аб аўтарскім праве. Гэты дазвол адкрыў шлях цэлай індустрыі відэапракату.

Карпарацыя *Sony* выйграла бітву ў амерыканскім судзе. Амерыканцы страцілі ранейшыя прывілеі на ўласным рынку. Карпарацыя *Matsushita* стварыла так званую *Video Home System* (*VHS*), якая дазволіла запісваць шэсць гадзін на адну касету замест ранейшых трох, і прымусіла ўсе іншыя фірмы, у тым ліку і амерыканскія, набыць у яе ліцэнзію на вытворчасць *VHS*.

CNN (*Cable News Network*)

Імперыя *CNN* належыць Тэду Тэрнеру.

У 1970 г. Тэрнер рызыкнуў сваім бізнесам рэкламных аб'яў для падтрымкі стратнай тэлевізійнай станцыі *TBS*. Потым ён рызыкнуў станцыяй для фінансавання дзвюх бейсбольных каманд. Пасля ён рызыкнуў усёй маёмасцю, якая каштавала 100 млн. даляраў, каб стварыць *CNN*.

Іронія лёсу: па словах самога Тэрнера, ён ненавідзіць тэлебачанне; да таго, як ён стварыў сваю «суперстанцыю», ён не праседзеў і сотні гадзін перад тэлевізарам. Асноўныя тэлевізійныя сеткі *ABC, CBS, NBC* выдаткоўвалі тады ад 100 да 150 млн. долараў на вытворчасць трыццаціхвілінных навін, якія ішлі ў эфіры шэсць дзён на тыдзень. Усё багацце Тэрнера на той час складала 100 млн. долараў. У пачатку свайго існавання *CNN* была ў сто разоў меншай за вядучыя тэлесеткі, але праз 10 гадоў яны толькі ўдвая перасягалі яе памеры.

У 1975 г. быў запушчаны спадарожнік «Сэткам—1». Тэрнер першы ўсвядоміў перавагі вяшчання тэлепраграм пры дапамозе гэтага новага сродку рэтрансляцыі. Гэтыя магчымасці яшчэ не былі скарыстаныя іншымі тэлекампаніямі. Стварэнне *Суперстанцыі* мела мэтай ахоп сельскіх рэгіёнаў, якія звычайна ігнараваліся тэлесеткамі. Тэрнер набыў бейсбольную і баскетбольную каманды, а пазней — відэатэку фільмаў *MJM*. Галівуд стаў лічыць яго новым Робін Гудам, які прыўлашчвае іх патэнцыяльных кліентаў і дае абанентам кабельнага тэлебачання «бясплатна» глядзець кінафільмы. Уладальнікі бейсбольных і баскетбольных камандаў меркавалі, што тэлетрансляцыяй матчаў ён парушае іх правы.

Тэрнер верыў у сваю ідэю 24-гадзінных навін. У 1978 г. (цікавы прыклад праявы амерыканскага менталітэту!) яго супрацоўнікі паклалі яму на стол плакат з наступным тэкстам:

«Калі ласка, Тэдзе, не рабі гэтага! Калі ты возьмешся за рызыкоўнае прадпрыемства такога маштабу, то патопіш усю кампанію!»

Гэта былі здаровыя сумненні. Тэрнер не меў неабходнага капіталу для такога прадпрыемства. А магчымы даход (збор па 15 цэнтаў з кожнага кліента кабельнага канала) мог пакрыць толькі 60% штомесячных аперацыйных выдаткаў *CNN*. Больш таго, гэты праект быў разлічаны на тое, каб прыцягнуць увагу 8 мільёнаў абанентаў кабельнага тэлебачання. Суперстанцыя мела на той

момант толькі 2 мільёны пастаянных абанентаў у 45 штатах. *CNN* мусіла цярпець страты больш за мільён долараў штомесяц.

Калі Тэрнер пачынаў ствараць сваю імперыю, адзін з яго асноўных крытыкаў, Крыстафер Бёрнс з «Вашынгтон Пост», прарочыў хуткую катастрофу праекту, таму што лічыў, што навіны — справа выключна мясцовых сетак тэлевяшчання. Калі **1 чэрвеня 1980 г.** Тэрнер атрымаў спадарожнікавы час і выпусціў у эфір першыя навіны, то хацеў пасляць Бёрнсу дохлую варону і відэлец, але калегі пераканалі яго адсвяткаваць перамогу менш агрэсіўна.

Як толькі *CNN* замацавалася на тэлевізійным рынку, Тэрнер стаў рабіць рызыкоўныя захады, каб матэрыялы ягоных праграм былі больш канкурэнтаздольнымі. У сакавіку 1986 г. ён набыў за 1,4 млрд. долараў *MJM* — фільматэку, якая налічвала 3300 класічных фільмаў. Гэтая пакупка амаль што давяла прадпрымальніка да банкрутства. Ён змагаўся, кансорцыум аператараў кабельных сістэм паручыўся за яго на суму 568 млн. долараў. Гэта каштавала Тэду кантролю над *Turner Broadcasting System*: яго колісь кантрольны пакет акцый скараціўся з 83 да 43%.

Калі ў Папу Яна Паўла II стрэлілі ў Рыме ў 1981 г., *CNN* першай паведаміла Амерыцы пра гэта.

Ужо ў 1982 г. медыягігант *Time*, патэнцыйны канкурэнт, назваў *CNN* «адной з Вялікай Чацвёркі»: пачэснае далучэнне да ранейшай «Вялікай Тройкі». У 1989 г. у выданні «Эканаміст» даецца такая ацэнка кар'еры Тэрнера: «Ён так часта выратоўваў прадпрыемствы, якія гінулі, што многія бізнесмены Атланты (там месціцца штаб-кватэра *CNN*. — **В. Д.**) упэўнены, што ён непахісны».

У 1991 г. станцыі Тэрнера (*Turner Broadcasting, Headline News, CNN* і *TNT*) ахапілі больш за 30% усіх абанентаў кабельнага тэлебачання ў ЗША. *CNN* стала кабельным каналам нумар два пасля *ESPN*. *CNN* тады глядзелі шэсць мільёнаў амерыканцаў. Апроч таго, *CNN* стала трансляваць свае перадачы ў 85 краін свету.

Вяршыні сваёй папулярнасці *CNN* дасягнула падчас ваеннай аперацыі пад назвай «Бура ў пустыні».

Паветраная атака Багдада пачалася ўвечары 16 студзеня 1991 г. Прэзідэнт Буш назіраў яе па тэлебачанню. У 18:35 ён і астатні свет пабачылі начное неба над іракскай сталіцай у смяротным агні. Як і многія іншыя амерыканцы, прэзідэнт пераключаў каналы — выбіраў паміж «жывымі» рэпартажамі, якія перадавалі *ABC* і *CNN*. Пасля, аднак, толькі *CNN* забяспечвала паказ працягу бамбёжак, бо гэта карпарацыя мела дазвол Ірака ўсталяваць спецыяльную тэлефонную лінію. Гэтая перавага дазволіла *CNN* выйграць ачкі ў «гарачай» журналістыцы.

Калі кароль Саудаўскай Аравіі Фадх, які пакутаваў на бяссонніцу, не мог спаць, ён глядзеў *CNN*. Калі Злучаныя Штаты ўварваліся ў Панаму ў 1989 г., рэпарцёры *CNN* былі выкліканы ў Крэмль — у глыбокую ноч, — каб прэс-служба Міхаіла Гарбачова магла асудзіць напад. Гарбачоў разлічваў на імгненную перадачу асуджэння ў Вашынгтон; афіцыйны пратэст быў накіраваны пазней.

Прэзідэнт Буш часта глядзеў *CNN*. Прэс-канферэнцыю па крызісу ў Персідскай затоцы Буш закончыў заявай, што ён збіраецца патэлефанаваць прэзідэнту Турцыі Тургуту Азалу. Калі ў Стамбуле зазваніў тэлефон, Азал уласнаручна зняў слухаўку. Ён глядзеў *CNN* і чакаў тэлефанавання Буша.

Садам Хусейн уважліва сачыў за рэпартажамі *CNN* па апазіцыі Кангрэса палітыцы Буша. Перад тэлевізійнымі камерамі Камітэт Сената па знешнеэканамічных сувязях задаў пытанне дзяржсакратару Джэймсу Бейкеру наконт стратэгічных планаў адміністрацыі. Ведаючы, што Садам павінен глядзець гэты канал, Бейкер быў не зацікаўлены адказваць. Пры амерыканскай дэмакратыі гэта натуральна для Кангрэса кантраляваць замежную палітыку прэзідэнта, але таксама разумна было схаваць інфармацыю ад замежных апанентаў. У адкрытым грамадстве зрабіць гэта складана, асабліва калі медыя адразу перадаюць навіны ў любую кропку «глабальнай вёскі». Садам мог ясна ўбачыць тады, што Злучаныя Штаты не былі з'яднаныя прэзідэнцкай палітыкай.

Па іроніі лёсу *CNN* паспрыяла хуткай паразе Ірака. Падрабязная трансляцыя бамбаванняў пераканала публіку, што авіяналёты абмяжоўваліся стратэгічнымі аб'ектамі. Дазволіўшы *CNN* асвятляць вайну, Садам спадзяваўся, што гэта паспрыяе антываенным настроям. Аднак паказ «чыстай» высокатэхналагічнай вайны хутка падштурхнуў грамадскую думку Амерыкі да падтрымкі карнай аперацыі ў затоцы і ўхвалення ваеннай палітыкі Буша.

Прэса горача пратэставала супраць жорсткіх абмежаванняў у тэлевізійным асвятленні вайны, але насельніцтва, у большасці сваёй, аб'ядналася з ваеннымі супраць медыя. Існуе меркаванне, што свабодная тэлевізійная трансляцыя жахаў В'етнамскай вайны раздзьмула антываенныя настроі і абумовіла тады паразу Амерыкі. Таму ваенныя строга кантралявалі рэпартажы з Грэнады ў 1983 г. і з Панамы ў 1989-ым. Атрымалі задавальняючыя ваенныя вынікі і малазаўважнае абурэнне грамадскасці. У буйнейшым канфлікце ў Персідскай затоцы ваенныя працягвалі пост'ветнамскую палітыку абмежавання свабоды прэсы. Каб мець магчымасць асвятляць вайну, некаторыя журналісты далучыліся да саудаўскага і егіпецкага войскаў. Іншыя паспрабавалі дзейнічаць самастойна і былі схоплены іракскай арміяй (пасля вызвалены).

Свабода прэсы вельмі важная для дэмакратычнага кіравання, але медыя, як бачна нават з гэтых прыкладаў, адначасова і дапамагаюць, і ўскладняюць працу ўраду.

Няхай адкрыецца скрытае

Раальд РАМАНАЎ

«Амаль адзінай яркай фігурай даітальянскага будаўніцтва на Маскве з'яўляецца рускі дойлід часоў Іаана — Васіль Дзмітрыевіч Ярмолін, імя якога мала знаёма нашай публіцы. У спецыяльных працах, што датычаць пытанняў рускай архітэктуры, яно пакуль не сустракалася. Нават у шматтомнай працы сп. Грабара, якая цяпер выдаецца і ў якой цэлыя выпускі прысвячаюцца прыезджым іншаземцам, ні слова не гаворыцца пра гэтага будаўніка. Самабытная фігура гэтага рускага дойліда, які быў старастам у арцелі каменнай справы, моцна выдаецца сярод сучаснікаў»,[1] — сцвярджаў у 1914 г. рэдактар навукова-гістарычнага зборніка «Старая Масква» (Собалеў), акцэнтуючы рускую сутнасць дойлідства Ярмоліна і не гаворачы пра яго заходнюю школу.





«Да сярэдзіны XV ст. належыць дзейнасць архітэктара і скульптара В.Д.Ярмоліна. Паходзячы з Беларусі, ён падтрымліваў з ёй адносіны. Таму магчыма чакаць якіх-небудзь элементаў прышлага дойлідства... мы не бачым іх у помніках, але, магчыма, што Ярмолін унёс новае ў самую тэхніку»,[2] — пісаў два дзесяцігоддзі пасля Собалева прафесар Някрасаў, не зусім дакладна называючы паходжанне Ярмоліна — «з Беларусі». Тады, у час Ярмоліна, сталіцай Княства Белая Русь была Масква, прыехаў жа ён з Літвы, а вось школа дойлідства Ярмоліна сапраўды была беларуская. «Наконт Ярмоліна, думаецца, што ён быў не толькі загадчыкам будаўнічых работ, але, у значнай меры, і дойлідам. Паходзячы з Беларусі, ён праз каменную справу мог пазнаёміцца і з тэхнікай, і з прыёмамі зарубежнай архітэктуры. Ярмолін паспяхова падрыхтаваў у Маскве цэлую групу майстроў і, працуючы зусім па-новаму, несумненна, уздзейнічаў на архітэктурны бок будынкаў, якія ён узводзіў. Апрача таго, Ярмоліну належаць дзве чыста мастацкія работы — дэкаратыўныя барэльефы з белага каменю»,[3] — паведамляў за год да Някрасава вядомы мастацтвазнавец Снегіроў, дапускаючы і другую недакладнасць: групу майстроў хутка не падрыхтуеш; Ярмолінская арцель была «заходняй школы».

Дзейнасць Ярмоліна высока ацэньвалі ўсе слынныя мастацтвазнаўцы Русі (Даль, Забелін, Талстой, Кандакоў, Варонін і інш.). Яго работы «на Маскве» былі такія значныя, што і на пачатку XXI стагоддзя асоба іх аўтара выклікае жывую цікавасць. Аднак для аб'ектыўнай ацэнкі гэтага невядомага беларусам выдатнага рэстаўратара, скульптара, дойліда, магчыма, і пісьменніка трэба добра ўяўляць тагачасную Маскоўскую Белую Русь. Ярмолін паявіўся ў Маскве ў год смерці вялікага князя: 17 сакавіка 1462 г. памёр передапошні вялікі князь Белай Русі Васіль Васільевіч (Цёмны), і княства перайшло да яго старэйшага сына Івана Васільевіча (Івана III). Масква знаходзілася ў стане, вартым жалю, бо Васіль Цёмны неадноўчы зазнаў выгнанне са сталіцы, перажыў асляпленне ад родзічаў, не раз страчваў маскоўскі стол. Напрыклад, прыбыўшы ў стольны горад з татарскага палону

Св. Георгій — макет работы В.Ярмоліна ў Юр'еве-Падольскім.

Тое, што ацалела ад першай скульптуры герба Масквы работы В.Ярмоліна.

(17 лістапада 1445 г.) яшчэ да асляплення, ён «замест вуліц і будынкаў бачыў пусткі; сам не меў палаца і жыў некаторы час за горадам у доме сваёй маці (Соф'і Вітаўтаўны) на Ваганькаве, заняў у Крамлі двор князя літоўскага Юрыя Патрыкеевіча»,[4] — апавядаў М.Карамзін.

Паводле прафесара Паўлуцкага (у згаданай ужо «Гісторыі рускага мастацтва» акадэміка Ігара Грабара), «з часоў Едыгея да Івана III у Маскве не было пабудавана ніводнага значнага будынка». Майстроў мураванага дойлідства ў Маскве не было, а неабходнасць рэгулярнай выплаты даніны татарам не дазваляла маленькаму тады княству залучаць дойлідаў з іншых зямель.

Займеўшы ўладу, малады вялікі князь пачаў адразу ўзводзіць каменныя сцены Маскоўскага Крамля. Узводзіў іх Ярмолін са сваёй арцеллю з 1462 па 1464 г. За тры гады былі давершаны сцены ад Баравіцкіх варот да Свіблавай вежы, Фралоўскія вароты (Спаская вежа) з цэрквамі і царква св. Афанасія ў Крамлі. Адразу ж пасля завяршэння Фралоўскіх (Спаскіх) варот на іх «месяца июня (1464 г.) поставлен бысть святый велики мученик Георгий, резан на камени, а нарядом Василеевым Дмитриева сына Ермолина»[5]. Гэты дзень Масква павінна была адзначаць як дзень свайго Герба. Усе мастацтвазнаўцы ведалі гэта, але ўсе абышлі маўчаннем «літоўскае» паходжанне герба сталіцы. Замест дакладнага ўказання аўтара маскоўскага герба і дакладнай даты ўстанаўлення над галоўным уездам у Крэмль скульптурнай выявы св. Георгія па сёння паўтараецца расплывістае вызначэнне: «Найстаражытнай эмблемай Масквы была выява вершніка, які працінае кап'ём дракона. У далейшым вершнік асацыяваўся з Георгіем Пабеданосцам»[6]. Так пісалі ў XIX ст. і так напісана ва ўсіх энцыклапедыях Масквы XX ст. Пры гэтым многімі гісторыкамі шмат разоў паўторана супярэчнае логіцы і гісторыі Русі сцвярджэнне: «Выява вершніка, які працінае дракона, пераможна здзейснілася толькі тады, калі Масква памацнела для поўнай перамогі над Ардой, калі была пераадолена раздробленасць княства». А ўсё адбылася якраз наадварот. «Выява вершніка, які працінае дракона», якая пераможна здзейснілася над Спаскімі варотамі ў Крэмль, было дэмантавана Іванам Васільевічам адразу ж пасля таго, як «Масква памацнела для поўнай перамогі над Ардой...» Дэмантаж быў зроблены адначасова са стратай Маскоўска-Уладзімірска-Суздальскім княствам наймення Белая Русь; адначасова завяршыўся перыяд белакаменнага дойлідства Белай Русі, апошнімі і, напэўна, самымі віртуознымі майстрамі якога былі Ярмолін і яго арцель.



Св. Велікамучанік Георгій Пераможац — патрон Англіі.

Ярмолін валодаў не толькі сакрэтамі «белакаменных узоричий». Адразу пасля ўсталявання над Фралоўскімі (Спаскімі) варотамі скульптур Георгія, а потым Дзмітрыя (Салунскага) «Ярмоліным у Маскоўскім Крамлі было ўзнаўленне каменнай царквы жаночага Узнясенскага манастыра, які прыйшоў у заняпад». Гэтая царква, пачатая заснавальніцай манастыра пры вялікай княгіні Соф'і Вітаўтаўне, была даведзена да падножжа купалоў і ў такім выглядзе гарэла ў 1414, 1415, 1422 і 1445 гадах. У 1467 г. удава вялікага князя Васіля Цёмнага, вялікая княгіня Марыя, даручыла гэту работу Ярмоліну, які, не разбіраючы пабудовы да фундамента, пераклаў сапсаваныя скляпенні, а абгарэлыя вонкавыя сцены абліцаваў нанава, замяніўшы цэглу. Гэты спосаб узнаўлення, небывалы да таго ў Маскве, уразіў сучаснікаў, і, паводле Забеліна, усе дзівіліся такой незвычайнай справе...

Такім чынам, насуперак думцы прафесара Паўлуцкага, што ад Едыгея да Івана III у Маскве не было пабудавана ніводнага значнага будынка, мы пераконваемся, што адным толькі Ярмоліным быў выкананы шэраг каменных вельмі разнастайных і адказных работ,[7] — папраўляў масквіч-патрыёт прафесар Собалеў, не ўказаўшы, што менавіта Ярмолін і пачаў будаваць у Маскве першым (пасля Едыгея) для Івана III.

Пра выдатную рэканструкцыю царквы Соф'і Вітаўтаўны крыху інакш паведамляе зборнік А.Ратшына: «Жонка вялікага князя Васіля III Марыя меркавала пабудаваць новы храм, але нейкі Ярмолін знайшоў спосаб пераправіць абгарэлыя сцены і скляпенні і, гэткім чынам, узнавіць яго. Царква была асвечана мітрапалітам Філіпам у 1467 г. Тут, у трапезнай, у спецыяльна зробленай нішы стаіць старажытная расфарбаваная статуя-гарэльеф з белага каменю вышынёй 3 аршыны — св. Георгій на кані ў поўны рост. Яна раней стаяла на вежы Фралоўскіх варот, потым, пры вялікім князю Іаане III, было зроблена для яе каля варот адкрытае ўзвышанае месца, а ў 1529 г. статуя гэтая адгароджана сценамі паводле загаду вялікага князя Васіля Іванавіча, пабудавана асобая царква ў імя св. Георгія з прыдзелам Дзмітрыя Салунскага, якая была ліквідавана ў пачатку XIX ст.»[8]. Гэтага паведамлення Ратшына ніхто з мастацтвазнаўцаў не бачыў, таму імі часта дапускаліся значныя недакладнасці. Храм, які ўзводзіла Соф'я Вітаўтаўна, будавалі, верагодна, таксама майстры яе бацькі — «рускія літоўцы» (сёння — беларусы). Магчыма, што ў белакаменнай Маскве да Ярмоліна літоўскай цэглы не ведалі і, мабыць, храм Соф'і Вітаўтаўны ўзводзіўся пераважна як белакаменны. Пра тое, што Ярмолін валодаў тэхналогіяй вытворчасці літоўскай цэглы, блізкай да маламажэйкаўскай, сынковіцкай і г. д., сведчыць Георгіеўская царква ў Юр'еве-Польскім.

Собалеў і Ратшын карысталіся рознымі першакрыніцамі, але звесткі іх пра работы Ярмоліна падобныя. Паводле Собалева, храм Ярмолін узнавіў «толькі ў 1468 г. Пабудаваная Ярмоліным царква прастаяла да 1519 г., калі вялікі князь Васіль Іванавіч загадаў разабраць яе з-за старога стану і заклаў на яе месцы новую»[9]. Далей Собалеў расчавядае, што абедзве белакаменныя скульптуры Ярмоліна (Георгія і Дзмітрыя Салунскага) «упрыгожвалі Спаскія вароты да перабудовы іх італьянцамі ў 1491 г., калі Піетра Антоніо Сарарыо ў супрацоўніцтве з Марка Фразіным разабралі да асновы твор Ярмоліна. Пры гэтай перабудове адзін з барэльефаў Ярмоліна — выява Дзмітрыя — загінуў, другі ж быў перанесены ва Узнясенскі манастыр, дзе для яго была пабудавана невялікая цэркаўка ў імя св. Георгія, якая праіснавала да XIX ст. У 1634 г. цар Міхаіл Фёдаравіч загадаў пабудаваць у манастыры царкву ў імя св. Міхаіла Малеіна, і ў ёй знайшоў сабе месца барэльеф работы Ярмоліна. Там да сённяшняга дня пад неверагодна яркай расфарбоўкай захоўваецца белакаменная скульптура нашага сярэднявечча»[10]. Собалеў памыляўся, што пасля Ярмоліна белакаменная скульптура «была расквечана рознымі фарбамі, пад якімі прападае наіўнае хараство гэтага цікавага барэльефа, копій з якога няма ні ў адным з нашых музеяў і аўтар якога так незаслужана забыты». Ярмолін сапраўды забыты на сваёй радзіме, і там сапраўды няма копіі з яго скульптуры, хоць першая вядомая на Русі скульптура праваслаўнага святога, «рэзаная ў камні», выканана беларускім аўтарам. У Юр'еве-Польскім у музеі драўлянай скульптуры (перапоўненым «уніяцкімі» творамі таксама беларускіх аўтараў) на самым ганаровым месцы экспануецца скульптура св. Георгія на кані работы таго ж літоўца (беларуса) Ярмоліна. Гэта не копія ярмолінскай белакаменнай выявы герба Масквы і княства Белая Русь, гэта — драўляны макет, праваобраз масіўнай белакаменнай скульптуры. «Нягледзячы на велічыню, што дасягае 4 аршынаў па лініі падлогі, відаць імкненне майстра захаваць блізкасць да іканапіснага арыгінала, верагодна, мадэлі, у выніку чаго бачныя дробныя складкі адзення, выемкі-западзіны шлема і інш. прыёмы іканапіснага майстэрства»,[11] — дакладна засведчыў страчаны вобраз Собалеў, які бачыў у храме св. Міхаіла ў 1914 г. гэтую скульптуру, але не ведаў пра існаванне ярмолінскай мадэлі твора. Гэтую мадэль, несумненна, Ярмолін паказваў маладому князю Белай Русі Іаану для ўзгаднення вобраза надбрамнага герба княства і яго сталіцы. У той час яшчэ і храмы



Пячатка Міндоўга. XIII ст.

ўзводзілі паводле ўзгодненых драўляных макетаў. Ярмолінскі макет збярогся без дракона і кап'я. Расфарбавана скульптура, апісваў Собалеў, так: «Пад ікону — у зялёны колер Змей, конь — у белы, плашч — у ярка-чырвоны, боты — у чорны, панцыр — у бронзавы, кап'ё і карона ў залаты колер». Ад белакаменнай скульптуры, страчанай у савецкі час, засталіся толькі галава і частка цела святога. Тое, што ацалела, экспануецца сёння ў самым далёкім кутку залы старажытнарускага мастацтва Траццякоўскай галерэі. Драўлянаму макету Ярмоліна пашэнціла больш: страчаны толькі змей, заднія капыты каня і кап'ё. Расфарбоўка ацалелых дэталяў тая ж, якую Собалеў бачыў на ўсёй скульптуры і рэшткі якой дэманструюцца ў Траццякоўцы.

Параўноўваючы абедзве ярмолінскія выявы «Цуду пра змея», няцяжка зглядзець, што макет намнога больш адухоўлены, у ім паўней выражана праваслаўная сутнасць вобраза — у позе Георгія, у паказе каня, дый ва ўсім, што не пераказаць словамі, але ёсць у старажытным іканапісе. Шмат што Ярмолін захаваў і ў камені, але тут ужо Георгій больш воін, чым святы. Ярмолін стварыў для маладога князя герб, у якім выкарыстаў, крыху змяніўшы, сюжэт, вядомы па манетах Аляксандра Неўскага, і зблізіў яго з гербам Вітаўта, аналаг якога відавочны ў пячатцы Міндоўга. На ўсіх выявах Міндоўга і Аляксандра Неўскага XIII ст., а потым і Вітаўта паказаны, верагодна, св. Георгій. Пры гэтым на манетах Аляксандра над галавой Георгія ёсць праваслаўны німб; на адной з іх — Георгій на кані з мячом, на другіх ён вядзе каня на повадзе, а ў правай руцэ трымае кап'ё, якім працінае змея. Меч адпавядае вядомай рэдакцыі «Цуду Георгія пра змея» часоў Аляксандра Неўскага і Міндоўга. «Святы ж мучанік і цудатворац Георгій... дастаў меч свой і адсек галаву лютаму зверу»,[12] — сказана ў першай рускай рэдакцыі «Цуду пра змея». На карціне Рафаэля «Святы Георгій» (каля 1502, Луўр) святы забівае змея мячом. Крыжаносцы, што пабывалі ў мясцінах легендарнай радзімы Георгія (лівана-палесцінскія землі. — **Р.Р.**) разносілі славу пра яго на Захадзе, расказваючы, што ён удзельнічаў у штурме Іерусаліма ў 1099 г., з'явіўшыся як рыцар з чырвоным крыжам на белым плашчы (як крыж св. Георгія ў Англіі, патрона гэтай краіны, як і чырвоныя крыжы на сценах Каложы). «Найбольш значныя з твораў заходнееўрапейскай пластыкі XIV–XVI стст. на сюжэт «бітва Георгія з драконам» — скульптурныя групы Калажары і Б.Нотке, рэльеф Каломба»[13]. А ў 1916 г. Собалеў сцвярджаў: «Выява св. Георгія — адзіная дакладна датаваная руская скульптура XV ст., якая дагэтуль займае месца ў паўцёмным кутку Міхайлаўскай царквы Узнясенскага манастыра ў Крамлі»[14]. Гэты выдатны твор беларускага скульптара-дойліда забыты, і яго не паспелі залічыць на Русі да «заходнееўрапейскай пластыкі XIV–XVI стст. на сюжэт "бітва..."». Але ж, акрамя гэ-

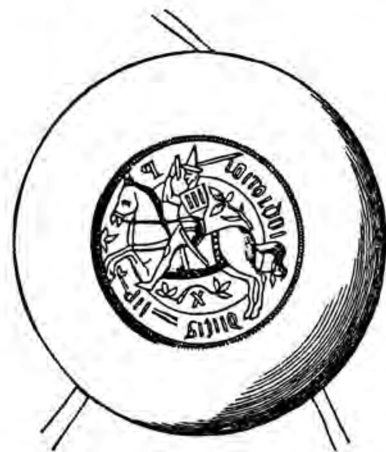
тага, твор Ярмоліна быў адначасова першай скульптурнай выявай герба Масквы і апошняй — герба княства Белая Русь. Да Ярмоліна сваіх скульптараў у Маскве, напэўна, не было, мастацтва разьбы па каменю ён асвоіў на землях Беларусі. Яго скульптуры сведчаць пра добра сфарміраваную беларускую школу праваслаўнага мастацтва.

У процівагу ярмолінскай «праваслаўнай літоўскай» скульптуры ў Маскве, верагодна, у тыя ж часы Івана III аказалася «выява вершніка, які працінае кап'ём дракона», таксама рэзаная на белым камені, але яскрава рымскага паходжання. Ратшын у сваім зборніку распавядаў: «У прыдзеле сабора (крамлёўскага Успенскага. — **Р.Р.**) над пахавальняй св. Феагноста ёсць старажытны барэльеф сярэдніх вякоў — узброены вершнік, які працінае кап'ём крылатага дракона, з лацінскім надпісам, з якога відаць, што выява гэтая была на трыумфальнай браме, прысвечанай сенатам і народам рымскім імператару Канстанціну Вялікаму пасля вызвалення ім царквы хрысціянскай ад ганенняў язычнікаў. Выяву гэтую, вядомую пад імем Георгія Пераможца, некаторыя больш ушаноўваюць як алегарычную, дзе прадстаўлены сам імператар Канстанцін пад выглядам сучаснага яму велікамучаніка Георгія. Выява прывезена з Рыма, але калі — невядома, і, на жаль, пазначэнне даты ў 1746 г. замазана даволі густа рознымі фарбамі так, што надпіс, і без таго ад старажытнасці амаль сцёрты, з цяжкасцю можна разабраць»[15].

Нескладана ўразумець, чаму «надпіс замазаны даволі густа рознымі фарбамі» і чаму невядомы Русі і Беларусі герб Васіля Ярмоліна. «У 1730 г. гэтая эмблема афіцыйна зацверджана як Маскоўскі герб (паўторна — у 1781 г.)»[16]. А паміж гэтымі датамі чыноўнікі спрачаліся і стваралі расплывістую фармулёўку герба Масквы, спачатку замазвалі адзін з прататыпаў, а пасля публікацыі Ратшына барэльеф з Канстанцінам увогуле знік. Радавод двух вядомых выяў «вершніка, які працінае кап'ём дракона» не ўмяшчаўся ў гісторыю Русі «ад Кіева». Адначасова было вырашана ізаляваць гісторыю Русі ад заходняга ўплыву і ад Белай Русі ў прыватнасці. Аднак «замазаць» усе старонкі гісторыі не здолелі.



Герб Аляксандра Неўскага.



Пячатка Вітаўта. XV ст.

«25 мая паслы Іаанавы былі ўведзены ў тайны Савет папскі, уручылі Сіксту велікакняскую, пісаную на рускай мове грамату з залатой пячаткай (яшчэ з выявай Георгія. — **Р.Р.**). У грамаце было сказана толькі так: «Сіксту, першасвяціцелю рымскаму, Іаан, вялікі князь Белай Русі, кланяецца і просіць верыць яго паслам»[17]. Гэтую грамату прывёў Карамзін у «Гісторыі дзяржавы Расійскай»; яна была напісана ў 1472 г., пасля дзесяцігадовага кіравання Белай Руссю Іаана і васьмігадовага знаходжання ярмолінскага герба княства над галоўным уездам у сталіцу. 25 мая 1472 г. паслы Белай Русі прыбылі ў Савет Папы Сікста для сватання «Іаана, вялікага князя Белай Расіі», — паводле паўторнага недакладнага вызначэння княжацкага тытула Карамзіным. Расіі як гэткай тады яшчэ не было, але гады існавання княства Белая Русь былі ўжо злічаны. «В Москве, в лето 1490, августа 16» Белай Русі ўжо не існавала: «По воле Божией и нашей любви мы, Иоанн, Божией милостью государь всея Руси, владимирский, московский, новгородский, псковский, югорский, вятский, пермский, болгарский и проч.»[18], — тытулаваў сябе былы вялікі князь толькі Белай Русі Іаан у дагаворы з Максіміліянам. А датуль пералічаныя Іаанам землі прызналі яго ўладу над сабою. З гэтага часу Іаан «прымае ў якасці свайго герба выяву двухгаловага візантыйскага арла», права на якую ён займеў разам з рукой Соф'і. Тады ж, у 1491 г., «заклаў Пётр Антоній дзве стрэльніцы, адну ля Фралоўскіх варот, а другую — ля Нікольскіх не па старой аснове, ды і сцяну да Няглімны». Аднак да XVI стагоддзя органы дзяржаўнага кіравання Масквы не былі аддзелены ад агульнадзяржаўных. Герб Белай Русі і яе сталіцы прадаўжаў заставацца адзіным»[19].

«Да канца XV стагоддзя на дзяржаўных пячатках канчаткова афармілася выява вершніка, які працінае кап'ём змея, з аднаго боку пячаткі і двухгаловага арла — з другога. У XVII стагоддзі гэтыя выявы сталі называць рускім дзяржаўным гербам»[20]. Пры гэтым ні пра Васіля Ярмоліна як аўтара першай вядомай выявы Георгія на гербе Масквы і Расіі, ні пра заходняе паходжанне герба не пісалі.

Пераклад з рускай мовы.

---

1 Соболев Н.Н. Русский зодчий XV века Василий Дмитриевич Ермолин // Старая Москва. М., 1914.
2 Некрасов А.И. Очерки по истории древнерусского зодчества. М., 1936.
3 Снегирев В.С. Аристотель Фиораванти и постройка Московского Кремля. М., 1935.
4 Карамзин Н.М. История Государства Российского. Кн. 2. СПб., 1915.
5 Полное собрание русских летописей (ПСРЛ). Ермолинская летопись. Т. 23. СПб., 1910.
6 Москва. Энциклопедия. М., 1998.
7 Соболев Н.Н. Русский зодчий XV века...
8 Ратшин А. О всех бывших в древности и ныне существующих монастырях и примечательных церквах в России. М., 1852.
9 Соболев Н.Н. Русский зодчий XV века...
10 Там сама.
11 Там сама.
12 Памятники литературы древней Руси. XIII век. М., 1981.
13 Мифы народов мира. (Георгий). Т. 1. М., 1980.
14 Соболев Н.Н. Русский зодчий XV века...
15 Ратшин А. О всех бывших в древности и ныне...
16 Москва. Энциклопедия...
17 Карамзин Н.М. История Государства Российского. Кн. 2. СПб., 1915.
18 Там сама.
19 Москва. Энциклопедия...
20 Там сама.

Культура, якая прагне жыць

(З «круглага стала» па праблемах папулярызацыі традыцыйнай культуры)

Галіна БАГДАНАВА

Яшчэ гадоў дваццаць назад на семінарах фалькларыстаў можна было пачуць народныя песні часцей ад тых, каму за восемдзесят. Шаноўных кабет прывозілі на аўтобусах з далёкіх вёсак дзеля таго, каб засведчыць: беларускі фальклор яшчэ жыве і навукоўцы маюць рацыю, сцвярджаючы, што ён хавае ў сабе незлічоныя скарбы.

Цяпер, калі Міністэрства культуры ладзіць семінары ці канферэнцыі, людзей сталага веку трывожаць рэдка. Запісы наспяваных імі песень можна паглядзець па відэа ці паслухаць з магнітафона. Да таго ж на Беларусі з'явіліся і дзіцячыя і, як самі яны сябе называюць, «маладзёвыя» фальклорныя гурты. Запісваюць, спяваюць народныя песні і самі работнікі культуры. Спяваюць з асалодаю, натхненнем, з любоўю. Можа, таму і хочацца бачыць, чуць у кожнай песні нейкі прыхаваны, глыбокі, а часам і метафарычны, сімвалічны сэнс. Пра адну такую песню-сімвал мы раскажам у канцы. А пакуль што нагадаем, што адным з першых праведзеных Беларускім інстытутам праблем культуры ў гэтым годзе быў семінар мастацкіх кіраўнікоў устаноў культуры па фальклору.

Супрацоўнікі ўстаноў культуры з усёй Беларусі мелі магчымасць паслухаць выступленні спецыялістаў па самых розных відах традыцыйнай народнай творчасці: этнографаў, фалькларыстаў, кіраўнікоў фальклорных калектываў. На семінары выступалі доктар філалагічных навук Арнольд Міхневіч (тэма яго даклада — «Чалавек — мова — творчасць»), кандыдаты мастацтвазнаўства В.Лабачэўская («Асаблівасці беларускага народнага касцюма»), Тамара Варфаламеева («Рэгіянальныя стылі беларускіх традыцыйных спеваў»), вядомыя навукоўцы Мікола Козенка («Танцавальны фальклор Беларусі»), Ірына Мазюк («Рэгіянальныя асаблівасці традыцыйнага спеўнага выканальніцтва, праблемы пераймання»), а таксама Алена Боганева, Вольга Басько і іншыя. Аднак «круглы стол» па праблемах папулярызацыі народнага мастацтва распачаўся з гаворкі пра ўражанні ад выступлення двух калектываў — «Берагіні» з вёскі Мётча Барысаўскага раёна, якім апекуецца Мікола Козенка, і «Сугучча» (Мінск), з якім працуе і дзе спявае Ірына Мазюк. «Берагіня» здзівіла ўсіх россыпам напраўду унікальных харэаграфічных знаходак, якім пэўна ж, не адна сотня гадоў, а звязалі, дакладней, саткалі ў адзіныя кампазіцыі іх разам з кіраўнікамі звычайныя вясковыя школьнікі. У «Сугуччы» набылі кожная свой непаўторны голас гарадскія дзяўчаты, студэнткі, якія нечакана для сябе адкрылі ў традыцыйных спевах прастору для самавыяўлення і самарэалізацыі.

Работнікі культуры, настаўнікі з вёскі Мётча Барысаўскага раёна з хваляваннем згадвалі, як некалькі гадоў таму назад наш вядомы харэограф, этнограф Мікола Козенка нават зімою, калі адмянялі аўтобусы, два разы на тыдзень праходзіў пехам па восем кіламетраў дзеля таго, каб паказаць дзецям той ці іншы танец, дзеля таго, каб правесці ў час рэпетыцыю. І вось цяпер, на іх выступленнях, здараецца, людзі ад захаплення, замілавання... плачуць...

Уладзімір Лаўка (работнік культуры, Браслаўскі раён). Мне не раз даводзілася рыхтаваць з дзецьмі нумары для самых розных канцэртаў. Але калі я ўбачыў «Берагіню», мне кожнае дзіця на сцэне расцалаваць хацелася. Танцаваць навучыць можна, але ж яны не проста танцуюць, кожнае з іх душу сваю выяўляе.

Надзея Крупянько (работнік культуры, Любанскі раён, в. Сарачы). Я ўжо дваццаць гадоў працую ва ўстановах культуры. Але на падобны семінар я трапіла ўпершыню. Так, сапраўды, у вас у БелІПК працуюць цудоўныя спецыялісты. Галоўнае, што я зразумела, наведаўшы заняткі студыі аўтэнтычнага спеўнага выканальніцтва «Сугучча», якою кіруе Ірына Мазюк, — гэта тое, як трэба і можна працаваць з моладдзю, той самай моладдзю, якой, здавалася б, нічога не трэба, апроч дыскатэк і відэо. Што ж да дзіцячага фальклорнага калектыву «Берагіня», дык ягоныя кіраўнікі сабе пры жыцці жывы помнік паставілі. Адзінае, вельмі хацелася б, каб супрацоўнікі БелІПК шчодра дзяліліся матэрыялам з намі, тымі, хто працуе на месцах. Нам сёння катастрафічна не стае літаратуры, рэпертуарных зборнікаў, сцэнарыяў...

Мікола Козенка (этнограф, Мінск). Мы ўсе тут адзін аднаго добра ведаем. Не раз сустракаліся і ў сталіцы, і падчас нашых вандровак па раёнах. І я сам гатовы падзяліцца тым, што запісаў у той ці іншай мясцовасці. Але я ніколі не прапаную вам тое, што запісана не ў вашым, у нейкім іншым рэгіёне. Гэта мая, і не толькі мая прынцыповая пазіцыя. Калі кожны рэгіён, раён, вёска захаваюць сваю адметнасць, усе мы будзем багацейшымі. І яшчэ. Пішыце, выступайце з артыкуламі на старонках рэспубліканскага друку. Каб ведалі і пра вашыя дасягненні, і пра вашыя праблемы.

Тадэвуш Стружэцкі (супрацоўнік Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь, Мінск). Калі вам на раёне не стае спецыялістаў, вы заўсёды можаце запрасіць калектыў навукоўцаў (спецыялістаў па розных галінах народнай творчасці) да сябе. А яшчэ варта шырэй далучаць да прапаганды традыцыйнай творчасці не толькі работнікаў культуры, але і настаўнікаў, усіх, хто ёю цікавіцца. Трэба часцей, больш пісаць у газеты і часопісы: памятайце, што і чыноўнікам будзе прасцей вырашаць нашыя праблемы на самых розных узроўнях, калі яны змогуць спаслацца на выступ-

ленні, публікацыі тых, хто працуе на раёне. Сёння адчуваецца тэндэнцыя актыўнага развіцця традыцыйнай культуры, людзі пачынаюць разумець яе унікальнасць. Але ж усе мы ведаем, што народная творчасць будзе заставацца унікальнай, толькі калі не страціць мясцовы каларыт. Наша задача сёння — праводзіць даследчую дзейнасць, а потым сістэматызаваць, аналізаваць запісы, выдаваць рэгіянальныя зборнікі.

Але гаворачы, што фальклор сёння актыўна развіваецца, мы сябе часам проста ашукваем. Паўтары тысячы калектываў у Беларусі называюцца фальклорнымі. Але ж ці так гэта на самай справе? Ці ўсе яны фальклорныя? Фальклорнымі павінны быць і рэпертуар, і касцюмы. Было распрацавана палажэнне аб аўтэнтычным фальклорным калектыве, у фінансавым плане такія суполкі прыраўнялі да народных і ўзорных. Мы чакаем з месцаў прапаноў, інфармацыю пра калектывы, якія сапраўды гатовыя сёння назвацца фальклорнымі аўтэнтычнымі. Ёсць сэнс увесці званне «Заслужаны аматарскі калектыў». «Крупіцкія музыкі», якіх ведаюць па ўсім свеце, мусяць быць па статусу іншымі, чым толькі што створаная вясковая суполка.

Па-ранейшаму даволі востра стаіць праблема спецыялістаў. Выпускнікам таго ж універсітэта культуры патрэбны час, каб адаптавацца да мясцовых умоваў... Гэта ўсё тэмы для выступленняў на старонках газет і часопісаў. На жаль, пакуль што не стае сродкаў для выдання спецыялізаванага часопіса «Народная творчасць», адзін першы нумар якога ўбачыў свет дзякуючы намаганням супрацоўнікаў БелІПК і Міністэрства культуры, але ж часопіс «Мастацтва», газеты «Культура», «Літаратура і мастацтва» заўсёды гатовыя апублікаваць цікавую інфармацыю з месцаў.

Уладзімір Лаўка. Мяне трывожыць вось якое пытанне. Нашая Браслаўшчына — край каталіцкі. А яшчэ колькі гадоў таму ўсіх нас агітавалі праводзіць святы, якіх, напрыклад, у нас, ніхто не памятае. Тое ж Купалле ператваралася часцей у начныя вогнішчы з гарэлкай. Цяпер мы звычайна проста ладзім Купальскую вечарыну для моладзі, з гульнямі, прызамі, але без усялякіх там чарцей ды русалак...

Ірына Смірнова (супрацоўніца Міністэрства культуры, Мінск). Не варта навязваць людзям абрады, якіх яны не разумеюць. Задача супрацоўнікаў культуры на месцах — аднавіць тое, што бытавала ў той ці іншай мясцовасці раней.

У Ваўкавыскім раёне зусім нядаўна набылі новае жыццё старыя, напаўзабытыя традыцыі, пра якія хацелася б, каб дазналася ўся рэспубліка. Мы ў Міністэрстве культуры дбаем пра тое, каб сабраць усю літаратуру, што выдаецца абласнымі метадычнымі цэнтрамі, БелІПК і іншымі ўстановамі, якія клапоцяцца пра зберажэнне і развіццё традыцыйнай культуры.

Аляксандр Цырыкоў (мастацкі кіраўнік Азяранскага Дома культуры, Рагачоўскі раён). З захапленнем глядзеў выступленне ансамбля «Берагіня». Я сам цікаўлюся народнай харэаграфіяй. Але, на жаль, у прэсе пра традыцыйную народную творчасць пішуць вельмі мала. На тэлебачанні зніклі праграмы «Радавод» Рэгіны Гамзовіч, «Запрашаем на вячоркі»...

Тадэвуш Стружэцкі. Сёння, як ніколі, узрастае роля работнікаў культуры на месцах. І калі больш дакладна сфармуляваць праблемы, на якія звярталі вашую ўвагу ўсе, хто выступаў тут на семінары і нашым «круглым стале», можна сказаць, што галоўная на сёння праблема — гэта праблема пераемнасці традыцый. Большая частка носьбітаў традыцыйнай культуры — людзі сталага веку. І калі пакуль што яшчэ ёсць у каго пераняць традыцыю, то заўтра можа быць ужо позна.

Яшчэ адна праблема — гэта «мова і традыцыйная культура». Мы не стамляемся паўтараць, што мова — душа культуры. І скажыце, як можна гаварыць пра нацыянальную культуру не на нацыянальнай мове? І гэта пры тым, што практычна ўсе работнікі культуры выдатна валодаюць роднай мовай. Нарэшце ўсіх нас вельмі трывожыць недахоп, а то і адсутнасць неабходнай інфармацыі. Гаворка ідзе і пра спецыялізаванае музычнае выдавецтва, і пра выступленні на старонках газет і часопісаў.

Паўтаруся, работнікі культуры павінны самі пісаць пра свае праблемы. Прапагандаваць народную творчасць і ў мясцовым, і ў рэспубліканскім друку. Добрая справа — гэта палова зробленага. Трэба, каб пра яе даведаліся, ацанілі. Вось возьмем, да прыкладу, фестывалі фальклору. Хіба яны заўсёды праводзяцца ярка, запамінальна? Бліжэй за ўсё сэнсу назвы адпавядае хіба што традыцыйны фестываль «Звіняць цымбалы і гармонік». А тыя, хто хоча праводзіць мясцовыя фальклорныя фестывалі, за эталон могуць узяць «Берагіню».

З наступнага года мы мяркуем распачаць правядзенне нацыянальных фестываляў рэгіянальнага фальклору. І пачнуцца агляды на Брэстчыне. Так што наперадзе нас чакае шмат цікавых сустрэч і новых знаёмстваў. Традыцыйная культура прагне жыць, і яна будзе жыць і развівацца.

Адна з удзельніц «круглага стала», Таццяна Хрол з вёскі Івіць Глыбоцкага раёна (ёй няма і сарака), прызналася, што ведае і можа наспяваць фалькларыстам шмат песень, якія калісьці пераняла ад сваёй бабулі. Калі Таццяна прыехала ў Віцебск паступаць вучыцца, ёй на экзамене за адну-адзіную бабуліну песню адразу паставілі «пяць».

Называецца тая песня «Зялёны дубочак». Кранальная гісторыя пра маці, якая, выгадаваўшы дзяцей, не можа знайсці прытулку ні ў сына-маёра, ні ў дачкі-пракурора.

Ў зялёнм гаёчку
Дубочак развіўся.
Забыў сын пра маці,
Калі ажаніўся...

Перачытайце тое, што гаварылася на «круглым стале» пра мову выступленняў, пра тое, што, з аднаго боку, традыцыйная культура на месцах, у раёнах, набывае новае дыханне, а з другога — яна практычна знікла са старонак перыядычных выданняў і тэлеэкранаў. Дубочак яшчэ стаіць. А сын пра маці забываецца...

Дыскаграфія

«KRIWI». Група «Kriwi». CD-сінгл. (р) 2000, Machno, «Kriwi», «Belpunkt». Выдавец не пазначаны.



Надзвычай цікава і часам наогул непрадказальна развіваецца ў апошнія гады фальклорная музыка, што трапіла ў поле зроку выканаўцаў, звязаных з папулярнымі ў музыцы напрамкамі. Калі мець на ўвазе, што на фоне суседніх краін захапленне сучасным прачытаннем фальклорнай спадчыны ў Беларусі набыло сапраўды значныя маштабы, можна казаць нават пра тое, што ў нашай краіне напрамак «фолк-мадэрн» у асяроддзі моладзі зрабіўся сапраўды надзвычай папулярным.

Пра гэта чарговы раз сведчыць новы дыск групы «Крыві», непрацяглы па гучанню, чаму і ёсць падставы называць яго «сінглам». Усяго пяць песень змясцілася на дыску, але гэтае выданне пакідае вялікае ўражанне. Можа, найперш таму, што на ім партнёрам музыкантаў выступіў курдскі вакаліст і выканаўца на ўдарных Масуд Талібані. Ужо першая песня, «Nerem, nerem», літаральна захапляе незвычайным, ці не экзатычным спалучэннем курдскай мовы і мелодыі з гучаннем беларускіх народных інструментаў, найперш — ліры. Нехта можа катэгарычна запярэчыць: маўляў, класічная эклектыка! Магчыма. Але тое эклектыка, у аснове якой ляжыць спрадвечнае і сапраўднае, няхай сабе са спадчыны розных традыцый. Яно ўсё адно спалучаецца надзіва лёгка і арганічна.

Другая песня дыска — «Сяму-таму» — гэта меладычная балада пад гітару, на фоне якой разлягаюцца галасы Веранікі Кругловай і Дзмітрыя «Тодара» Вайцюшкевіча. Цудоўны, прыемны нумар! Песня «Усе лугі» — гэта зноў прыклад спалучэння, здавалася б, немагчымага. Песня сама па сабе незвычайна прыгожая па мелодыі, вытанчана аранжыраваная, набывае новую мастацкую якасць за кошт нечаканага падключэння ў кодзе ўсходніх фарбаў голасу Талібані. З ім жа «Крыві» запісалі і наступны твор — «У цябе, у мяне», які распачынаецца голасам Талібані на фоне загадкава-экзатычнага гучання клавішных, пасля чаго настае рэзкі пераход да партыі ўдарных. На іх фоне гучыць усходняя мелодыя, якая потым дубліруецца беларускай. Уражанне — неверагоднае! Але ані на імгненне не ўзнікае адчуванне чужароднасці, «зробленасці» гэтай музыкі.

Пяты нумар альбома — песня «Свякроў», гэтым разам запісаная «Крыві» з удзелам ды-джэйкі Дэльты з Лондана. Ашчаднае аранжыраванне з боку апошняй дадало песні не вельмі знешне прыкметных, але грунтоўных фарбаў; за кошт ужывання ды-джэйскіх прыёмаў песня гучыць сучасна і нават — модна.

Гэты сінгл — сведчанне таго, што «Крыві» паступова адыходзяць ад уласна «фолк-мадэрна» ў бок «world music» — музыкі, заснаванай на фальклоры таго ці іншага народа, але «нашпігаванай» усім тым, што прынесла свету развіццё музыкі наогул. На маю думку, менавіта ў нетрах уолдмюзік у нашыя дні і нараджаецца найбольш цікавае, тое, дзякуючы чаму сучасная музыка не спыняецца ў развіцці і не дае засумаваць.

Дзмітрый ПАДБЯРЭЗСКІ.

«20 СУПЕР-ХІТОВ, РОЖДЕННЫХ В БЕЛАРУСИ». Розныя выканаўцы. CD. (р) 2000, «Bulba Records»/«Монолит», М 199-1.



Безумоўная карысць ад падобнага тыпу выданняў у тым, што маладыя, малавядомыя выканаўцы могуць, трапіўшы ў кампанію ўжо «раскручаных» музыкантаў, даволі хутка і проста дасягнуць значнай вядомасці. У нашым выпадку магчымасць прачнуцца аднойчы раніцай суперзоркаю павялічваецца ці не ўдвая, паколькі выдаваўся гэты альбом на падставе падпісанага з расійскай фірмай «Монолит» пагаднення наконт продажу альбома на тэрыторыі Расіі. Гэтая тэрыторыя для беларускіх выканаўцаў — нешта накшталт Эльдарада, што, напрыклад, на ўласнай скуры адчулі ўжо музыканты групы «Ляпис Трубецкой».

Вось чаму складальнікі альбома, якія пажадалі застацца невядомымі, і паспрабавалі раскрыць масаваму расійскаму слухачу вочы на тое, хто ёсць хто ў беларускай папулярнай музыцы. У выніку для ўласна беларускага слухача гэты зборнік, магчыма, атрымаўся зусім не такім адкрыўчым і нават цікавым.

Альбом змяшчае 20 песень, і з іх па меншай меры чатыры — творы, шырока вядомыя ў Беларусі, безумоўна, вартыя быць паказанымі і на замежным рынку. Рэшта — гэта або новыя рэміксы таксама вядомых песень, або творы ў выкананні часам зусім невядомых спевакоў і груп, адшуканых, трэба думаць, выдаўцом. Песні ў іх выкананні ўключаны ў альбом у спадзяванні на спрыяльную «раскрутку» і, адпаведна, прыбыткі ў будучыні. Ну, прыбыткі — гэта шчасце там, дзе нас няма, як вядома. А дзень сёняшні гаворыць пра рэчы цалкам іншыя. Хоць бы пра тое, што, разлічаны на расійскі рынак, альбом гэты нясе няшмат арыгінальнага і запамінальнага. Большасць песень і выканаўцаў амаль усляпую пераймаюць вядомыя расійскія ўзоры, якія па сутнасці сваёй — гэткія ж бледныя перайманні.

«Тяни-толкай» дэманструе ніякую песню; Святлана Караблёва з гонарам паўтарае класічную рыфму «приду-уйду»; салістка групы «По глазам» Стася паказвае своеасаблівы стыль, але тое, што яна спявае, да песні мае мінімальнае дачыненне; Наташа Раманава... Такіх Раманавых у

самой Расіі — дзесяткі. Усё, што, на маю думку, вартае ўвагі і хоць нечым адрозніваецца ад маскоўскае прадукцыі, — гэта «Дизель Экшн», «НОСпоВЕТРУ» ды (з агаворкамі) «Любовь и спорт» і «Flammable». І Карл Хламкін, калі гэтага рыжаніна можна палічыць «бульбашом» толькі за тое, што сваю «Ласточку» ён запісаў у Мінску.

Гэта — пра маладых, большасць з якіх ніхто не будзе памятаць ужо гады праз тры-чатыры. А безумоўныя хіты ад выканаўцаў вядомых — гэта «Сестра» Аляксея Шадзько, чые вершы ў параўнанні з тым, што спявае С.Караблёва, — чысты Шэкспір, і «Цуд на Каляды» Аляксандра Памідорава — песня, хуткая смерць якой ніяк не пагражае.

І яшчэ. Беларускія хіты, адрасаваныя найперш Расіі, — гэта хіты рускамоўныя. Такая вось арыгінальнасць выдаўца, калі з 20 песень — усяго чатыры на беларускай мове. Вельмі сумняваюся, што расійскую публіку можна зацікавіць песнямі на расійскай жа мове.

Падобнага дабра там і свайго хапае.

Дзь.МУХАВЕЦ.





«РАНО ИЛИ ПОЗДНО». Ірына Дарафеева. CD. (p) 2000, «Dorisrecord», 01-0010-2. Гукарэжысёр — Валерый Грабенка. Мастэрынг — Мікалай Няронскі. Прадзюсер — Юрый Саваш.

Гэты альбом — ужо другі ў творчай біяграфіі маладой спявачкі, чый рэйтынг у апошнія гады імкліва павышаецца, якая сапраўды працуе актыўна і нават вырашыла на працягу 2001 года зрабіць грандыёзны тур па ўсёй Беларусі і даць звыш 200 канцэртаў. Паколькі альбом разлічаны на тое, што ім могуць зацікавіцца па-за межамі краіны, ягоны рэпертуар, у адрозненне ад першага альбома, заснаваны пераважна на рускамоўных песнях і дастаткова стракаты па стылістыцы. Мне так здаецца, што прадзюсер альбома ў гэтым сэнсе ўсё ж пралічыўся, хоць, з іншага боку, рускамоўны рэпертуар — гэта на нашых (і на ўсход ад нашых) прасторах сродак зносін універсальны, нават у музыцы. Разам з тым нават у гэтым рэпертуары Ірына Дарафеева здольная на сюрпрызы.

Імкненне прадзюсера паказаць спявачку з розных бакоў і патлумачыла выбар песень, з ліку якіх не ўсе, думаецца, любыя самой Ірыне. Дастаткова параўнаць, скажам, «Век рок-н-ролла» (песня не адпавядае голасу Дарафеевай і таму успрымаецца як нешта штучнае) з «Музыкой ночи», каб зразумець падыход прадзюсера. У гэтым падыходзе і крыюцца тыя самыя сюрпрызы, калі не проста «бомбы». Адна з іх — нечаканая па свежасці вырашэння аранжыроўка песні «В темноте» Уладзіміра Высоцкага. Нават у расійскай эстрадзе цяжка згадаць выкананне песень Высоцкага ў адкрыташлягернай стылістыцы. Тут жа аранжыроўшчык (а яны, да слова, згаданыя ўсе!) Андрэй Зубрыч ні на сантыметр не перакрочыў межы густу, намацаў, як той казаў, нерв песні і зрабіў яе «цукеркаю», абапіраючыся на джаз-рокавую стылістыку.

Гэткім жа годным высокай ацэнкі рускамоўным шлягерам успрымаецца і песня «Рано или поздно», якую слухачы са стажам напэўна памятаюць па выкананні групай «Сузор'е» ў 80-ыя. Памятаючы негатыўнае стаўленне да пераносу песні ў рок-рэчышча з боку аўтаркі тэксту Веранікі Долінай, Юрый Саваш перапісаў тэкст, і надзвычай удалая песня вярнулася з нябыту, безумоўна ўпрыгожыўшы рэпертуар Дарафеевай.

Аднак на гэтым альбоме найперш звяртаюць на сябе ўвагу дзве песні Дзмітрыя Далгалёва — «Балада» і «Азярцо». На маю думку, калі развагаць на тэмы асаблівасці голасу Ірыны Дарафеевай і яе музычнай стылістыкі, гэтыя творы як нельга лепш падыходзяць ёй і з'яўляюцца наогул ці не найбольш моцнымі, пераканальнымі нумарамі ўсяго рэпертуару. Бо стыхія спявачкі, мне здаецца, якраз і засноўваецца на акцэнтаваным фальклорным элеменце, які ў гэтых песнях прысутнічае змястоўна і выразна.

Трапілі ў альбом і вядомыя раней творы: «Гора — не бяда», «Улетай» і «Рэмедыум» — песня польскіх аўтараў Краеўскага і Чапіньскай, дзякуючы якой Ірына Дарафеева годна паказалася на некалькіх міжнародных конкурсах. А калі ўлічыць той факт, што ў запісе альбома ўдзельнічалі сапраўды лепшыя музыканты краіны, можна казаць, што альбом атрымаўся. Цікава і тое, што тыражаваны ён быў у Кіеве, дзе Ірына Дарафеева гучыць у эфіры куды часцей, чым на радзіме.

Зінаіда НЕСЦЯРОВІЧ.

«ПАДАРОЖЖА». Група «Уліс». CD. (p) 2000, «Ковчег». Гукарэжысёр і прадзюсер — Слава Корань.

Лідэр групы «Уліс» Слава Корань — чалавек, безумоўна, апантаны і творчы. Ягоная адданасць праекту «Уліс» ужо сама заслугоўвае глыбокай павагі, таму што на працягу некалькіх гадоў ён мэтанакіравана, заўзята выдае ўсё новыя і новыя песні, адным сваім існаваннем падтрымліваючы калектыў, які адным з першых некалі засведчыў нараджэнне нацыянальнай рок-музыкі.

Альбом «Падарожжа» прадстаўляе ў асноўным песні, напісаныя Коранем у апошні час. Калі наогул казаць пра беларускую рок-музыку, дык гэтая работа — адзін з найбольш яскравых, хоць у нечым і спрэчных, прыкладаў таго, у якіх формах рок-музыка існуе ў Беларусі. Гэта сапраўды бескампрамісны рок, што сёння ў нас — з'ява рэдкая, гэта тая музыка, якая не карыстаецца шырокай папулярнасцю, затое заўсёды мае няхай невялікае кола прыхільнікаў, але заўзятараў адданых і верных да канца.

Музыка сённяшняга «Уліса» заснавана перш-наперш на жорсткім гучанні гітары лідэра групы, прычым многія творы змяшчаюць працяглыя, нават агрэсіўныя сола. І найбольш паказальная ў гэтым сэнсе загалоўная песня, якая якраз і пачынаецца з працяглага гітарнага ўступу, пасля чаго да справы падключаецца добры стары хард-рокавы рыф, на аснове якога і трымаецца сама песня, што гучыць аж восем хвілін. Слава Корань, напэўна, разумее, што як вакаліст ён не самы лепшы, а таму, так здаецца, усё больш і больш пачынае трактаваць уласны голас як яшчэ адзін інструмент бэнда. Галоўнае для яго — актуальнасць тэкстаў (напрыклад, «Пажаданьне "старэйшага брата"»). Што да музыкі, то яна добра вытрымана ў стылі, якому «Уліс» не здраджвае ніколі — ні ў песнях, так бы мовіць, лірычнага плана («Першы сьнег», «Чаму?»), ні нават тады, калі цалкам нечаканая група прапануе ўласную версію каляднай мелодыі.

Калядка ў паданні «Уліса» — гэта сапраўды нечаканасць і, бадай, найбольш спрэчны момант усёй праграмы. Калі мець на ўвазе тое, што фальклор — рэч увесь час жывая, якая развіваецца і пераўвасабляецца, дык гэткае прачытанне фальклору засмучаць увогуле не павінна. Насцярожвае адно тое, што калядка выкладзена ў тыповай для «Уліса» стылістыцы і ўспрымаецца як нешта неарганічнае. З іншага боку — чаму не? Калі заганяць фальклор у нейкія жорсткія рамкі, мы атрымаем нешта музейнае, а значыць, мала цікавае, найперш моладзі. Так, актуальнасць формы яшчэ не гарантуе станоўчых вынікаў, але тое, што гэта прыцягне ўвагу, — бясспрэчна.

Заканчваецца альбом «Падарожжа» дзвюма песнямі з першых альбомаў «Уліса». У параўнанні (а пазбегнуць паралеляў у гэтым выпадку наогул немагчыма) з арыгіналам «Краіна ў кратах» гучыць зноў жа больш жорстка і рытмізавана, за кошт чаго, мне здалося, нешта і страціла. Тым больш, што тады песня была разлічана на пастаўлены голас вакаліста, у той час калі Слава Корань усё ж больш дэкламуе, чым спявае. Песня «Краіна доўгай белай хмары» таксама сведчыць, што даўнейшы «Уліс» меў больш багатую на выяўленчыя сродкі палітру. Такім чынам, на маю думку, два бонус-трэкі на завяршэнне праграмы выглядаюць не зусім выйгрышна. Настальгія — рэч наогул добрая, але не заўсёды актуальная. У гэтым сэнсе цікавей слухаць усё ж «Уліс» сённяшні, а не той, які застаўся ва ўспамінах Славы Кораня і аматараў музыкі групы.

Зінаіда НЕСЦЯРОВІЧ.

«ВЕСНАЧУХА». Група «Юр'я». CD. (p) 2000, «Aria Records F.A.».

Шмат у чым нечаканая, эксперыментальнага плана работа вядомага па сучасных апрацоўках фальклорнай спадчыны Юрыя Выдронка, які выйшаў з групы «Палац», раскачаў «Крыві», пасля чаго ўтварыў новы праект, які, як, зрэшты, і ўсе папярэднія, выклікаў самыя супрацьлеглыя водгукі як спецыялістаў, так і проста аматараў музыкі. І нездарма: эксперыменту ў тым, што робіць «Юр'я», сапраўды часам аж занадта.

У гэтай музыцы Юрый Выдронак паставіў, здавалася б, невырашальную задачу, спрабуючы спалучыць на першы погляд наогул неспалучальнае. Выдронак нават агрэсіўна эклектычны, узяўшы ў якасці сродкаў выказвання тое, што з беларускім фальклорам суаднесці проста немагчыма. Бо, калі казаць пра музыку, можна ўявіць апрацоўкі народных песень у стылі джаз-рок; яшчэ «Палац» прывучыў нас да выкарыстання сэмплаў ды камп'ютэрных тэхналогій, нетрадыцыйных для фальклору інструментаў. Калі фальклор выконваюць пры дапамозе, скажам, сучасных гітар, дык чаму тады нельга, каб у беларускай песні гучаў, напрыклад, сітар? Магчыма, менавіта так думаў Выдронак, а таму да сітара ў якасці прысмакаў дадаў і прыёмы гарлавога спявання, і яшчэ мноства ўсякага такога, што й пералічыць няпроста.

Вось чаму першае ўражанне ад музыкі гэтага альбома — поўная збянтэжанасць, татальнае неразуменне, што і дзеля чаго робіцца. Ужо потым прыходзіць усведамленне: але ж прыблізна гэтак жа ўспрымаліся і першыя пачутыя творы тых жа «Палаца», «Крыві». Лішне казаць: а як, прыгадайце, рэзка негатыўна сустракалі ў свой час апрацоўкі беларускага фальклору «Песнярамі»? Гэта сёння яны здаюцца па-дзіцячаму наіўнымі, а на пачатку 70-ых шакіравалі многіх. І таму я цалкам не выключаю, што праз якія два-тры дзесяткі гадоў ужо ў дачыненні да апрацовак «Юр'і» нехта прамовіць нешта накшталт: «Ну што вы, гэта ж так прымітыўна і банальна!»

Я не выключаю, што пасля прэм'еры, як гэта часта бывае, калі нябачна прысутнічае задача ўразіць і шакіраваць, прыйдзе час для руплівага аналізу і разваг, у выніку чаго ў рэпертуары і арсенале выяўленчых сродкаў застанецца выключна найбольш неабходнае. Тое, напэўна, здарыцца і з «Юр'ем». Няхай сёння песні групы («Два брацікі», «Суботачка») некага моцна нервуюць (артадоксы, мусіць, павінны быць у любой галіне ведаў хоць дзеля збераджэння чысціні жанру), але, з іншага боку, ці не сведчыць нечаканы падыход да ўспрымання фальклору пра тое, найперш, што ён бязупынна развіваецца? А калі так, дык няма чаго чапляцца за ўжо аджылыя галінкі. Зрэшты, час сам паставіць усё на свае месцы, хоць я асабіста думаю, што Юрась Выдронак за гэтыя гады здолее пайсці яшчэ далей.

Застаецца дадаць, што гэты альбом суправаджаецца яшчэ мультымедыйным трэкам, які прадстаўляе фрагмент аўтэнтычнага народнага танца. Праўда, ён вельмі кароткі, а заяўленыя на вокладцы фота, інтэрв'ю, дадатковая інфармацыя, размешчаныя ў гэтым трэку, нягледзячы на некалькі спробаў, на маім камп'ютэры так і не адкрыліся.



Юрый Выдронак выступае разам з «Юр'ем» як шукальнік слядоў старажытнай цывілізацыі Арыяварта. Цяжка сказаць, чаго ён шукае, але ў якасці асноўнага элемента афармлення альбома выкарыстаны рэпрадукцыі твораў Язэпа Драздовіча. Так што, цалкам магчыма, Юрый Выдронак мае ў часе і прасторы аднадумцаў.

Дзмітрый ПАДБЯРЭЗСКІ.



«ЛАСТАЎКІ Ў СТРЭСЕ.» Міхась Забэйда-Суміцкі. CD. Збор рарытэтаў. Беларускі музычны архіў. Рэстаўрацыя з архіўных кружэлак. БМAgroup, 2000.

«Адгукніцеся, пакуль жыву...» — ціхі вокліч знакамітага беларускага спевака Міхася Забэйды-Суміцкага (1900–1981), дасланы нам, суайчыннікам. Не адразу, не пры яго жыцці, але адгукнуліся. Зварот пачулі тыя, каму мы павінны дзякаваць за вяртанне на радзіму творчай спадчыны гэтага цудоўнага тэнара.

Збор рарытэтаў Міхася Забэйды-Суміцкага «Ластаўкі ў стрэсе» — першае выданне новай CD-серыі Беларускага музычнага архіва. Яго калектыў пры ўдзеле У.Цярохіна, Н.Баршчэўскай, Я.Талкачова і Г.Запартыкі стаў стваральнікам першага альбома спевака ў Беларусі.

Старэйшае пакаленне, звязанае з музычным мастацтвам, чула імя вядомага ва ўсім свеце вакаліста. Цяпер і ў новага пакалення прафесіяналаў і аматараў класічных спеваў з'явілася магчымасць пазнаёміцца з гучаннем славутага голасу.

Далёка не ўсе ведаюць пра пакутны лёс Забэйды-Суміцкага. Нарадзіўшыся ў Ваўкавыскім павеце, ён амаль усё жыццё правёў за мяжою. Спяваў у оперным тэатры Харбіна, знакамітым «La Scala», Нацыянальным тэатры Прагі. Выступаў з канцэртамі ў Польшчы, Латвіі, Літве, Чэхаславакіі і Заходняй Беларусі.

Больш падрабязныя звесткі пра жыццё і творчасць спевака прыводзіць музычны крытык В.Мартыненка ў прадмове да дыска. Увогуле графічны дызайн дадатку да альбома, распрацаваны Л.Раманчыкам і В.Шмыгавым, прываблівае сваёй дэталёвай дакладнасцю.

Па словах стваральнікаў, асновай для праграмы гэтага CD (31 нумар) стаў гукавы матэрыял заходніх выданняў, а менавіта чэшскіх фірм («Panton», 1966, і «Supraphon», 1968). Дадатковыя запісы прадставілі Н.Баршчэўская («Radio Polonia») і Я.Талкачоў.

У дыск увайшлі песні, якія атаесамляліся з Радзімай і заўсёды гучалі ў сэрцы Забэйды-Суміцкага. (Назву ж «Ластаўкі ў стрэсе» падказаў складальнікам паэтычны вобраз аднаго з твораў.) У дзевяці песнях або словы, або музыка належаць беларускім аўтарам: паэтам Я.Купалу, М.Багдановічу, А.Русаку, А.Гурло, Ф.Чарнушэвічу; кампазітарам М.Аладаву, П.Падкавыраву, А.Туранкову, М.Чуркіну і іншым. Пераважная колькасць песень на дыску — народныя.

Спеў Забэйды-Суміцкага вылучаецца пяшчотнасцю і насычанасцю гучання, высакароднасцю і культурай выканання. Сваім таемным смуткам, цеплынёй і пранікнёнасцю захапляюць песні «Ай, мама, мама, чаго я плачу», «Чырвоная калінанька», «Свеціць месяц ясны», «Рабіна-рабіначка». Праз вобразы і гучанне жартоўных песень «Веселле камара й мухі», «Хлопец пашаньку пахае», «Лявоніха» спявак яскрава ўвасабляе адметнасці беларускага характару.

На маю думку, аранжыроўкі народных песень не заўсёды ўдалыя, аднак праца А.Туранкова, С.Казуры, К.Галкоўскага і іншых на той час па-свойму ўзбагаціла фальклорны матэрыял, зрабіла яго адпаведным класічнаму выкананню. Песні слыннага тэнара гучаць у суправаджэнні Варшаўскага аркестра мандаліністаў, Лонданскага аркестра «Odeon», піяніста А.Голечыка і М.Куліковіча-Шчаглова.

Як добра, што ў песнях вяртаецца на Радзіму памяць пра нашага геніяльнага суайчынніка — Міхася Забэйду-Суміцкага. Дзякуй Беларускаму музычнаму архіву! Беларусы, знаёмцеся са сваёй спадчынай!

Анастасія САПРАНКОВА.





«ПОЙ, СЛАВЯНСКАЯ ДУША». Вакальная група «Чистый голос». CD. (р) 2000, «Ковчег». Гукарэжысёр — У.Капцоў. Мастэрынг — А.Цімафееў. Прадзюсер — Б.Апенгейм; **«РОЖДЕНИЕ НА НЕБЕСАХ». «Чистый голос».** (р) 2000, «Ковчег».

Бягучы год — юбілейны ў жыцці вядомай вакальнай групы «Чысты голас». Нягледзячы на свой нясталы ўзрост, на сённяшні дзень яна вядомая не толькі ў Беларусі, але і за яе межамі. Нямногім пашчасціла прысутнічаць на вялікім святочным канцэрце ў Палацы рэспублікі, які быў прысвечаны дзесяцігоддзю гурта, таму астатніх прыхільнікаў гэтых таленавітых спевакоў узрадуе падарунак — два новыя кампакт-дыскі «Рождение на небесах» і «Пой, славянская душа».

У рэпертуары калектыву замацавалася духоўная і царкоўная музыка. У чэрвені 1994 года група нават была ўзнагароджана Гран-пры міжнароднага фестывалю духоўнай музыкі. Як вынік працы музыкантаў у гэтым накірунку з'явіўся дыск «Рождение на небесах», які цалкам складаецца менавіта з распеваў (грэчаскіх, кіеўскіх, манастырскіх) і кантаў.

Больш разнастайны па жанрах дыск «Пой, славянская душа». Гэта — працяглыя, пявучыя, меладычныя рускія і беларускія песні, якія ўвасабляюць цудоўныя краявіды неабсяжнай краіны: «Вниз по матушке по Волге», «Степь да степь кругом», «Кабы Волга-матушка». Значную частку складаюць заліхвацкія, вясёлыя, так званыя «маладзецкія» песні: «Не копайце крынічэньку», «Вдоль да по речке», «На пригорке за селом». Не застаўся па-за ўвагай спевакоў і раманс — адзін з жанравых сімвалаў XIX стагоддзя, які дазваляе выканаўцам у поўнай ступені выявіць свае вакальныя магчымасці. Спевакі прапануюць слухачам розныя выканальніцкія інтэрпрэтацыі: «Не пробуждай воспоминаний» — дуэт, «Не уходи» — сола (абодва пад акампанемент гітары) і раманс a capella «Однозвучно гремит колокольчик». Асаблівай увагі заслугоўвае песня «Жил-был дедушка Пахом», у якой, акрамя бліскучага выканальніцкага таленту, раскрываецца акцёрскі талент спевакоў. Слухачы з лёгкасцю могуць уявіць сабе гэтую вясёлую, гумарыстычную жанравую замалёўку з рознахарактарнымі вобразамі.

Знайшла сваё ўвасабленне ў гэтым дыску і духоўная тэматыка, але гэта, на жаль, толькі адзін псалом. Верагодна, гэта тлумачыцца тым, што духоўныя песнапенні знайшлі сваё адлюстраванне ў асобным аўдыёвыданні.

Давяршаюць жанравае кола альбома «Пой, славянская душа» так званыя «хіты», без якіх, на маю думку, ужо нават і не ўспрымаецца «славянская душа». Дастаткова згадаць іх назвы: «Вечерний звон», «Калинка».

Увогуле, дыск прываблівае сваёй тонкай, прадуманай арганізацыяй. Гэта датычыцца вялікай жанравай разнастайнасці (народныя песні, рамансы і г. д.), выканальніцкіх асаблівасцяў (сольныя песні, a capella і з акампанементам). Але ўкладальнікі і афарміцелі дыска, мабыць, карысталіся знакамітым выразам: «Народ павінны ведаць сваіх герояў» — і палічылі неабавязковым падаваць імёны і прозвішчы аўтараў песень і спевакоў у сольных кампазіцыях. Таму хочацца выказаць пажаданне — надалей улічваць неабходнасць больш дакладнага інфармавання слухача.

Святлана НЯМЦОВА.

Хроніка мастацкага жыцця

Званні

✔ Артыстцы Дзяржаўнага музычнага тэатра Беларусі заслужанай артыстцы РСФСР Ніне Равінскай нададзена ганаровае званне «Заслужаная артыстка Рэспублікі Беларусь».

✔ Беларускі дзіцячы фонд прысудзіў ганаровае званне «Сябра дзяцей» кіраўніку мастацкай студыі мастаку Рышарду Маю і кіраўніку тэатра дзіцячай песні Таццяне Молчан.

Узнагароды

✔ Ганаровы знак «2000-годдзе хрысціянства» ўручаны Нацыянальнаму мастацкаму музею Беларусі і рэстаўратарам Беларускага фонду культуры Аркадзю Шпунту і Пятру Журбею.

Юбілеі

✔ Менавіта музыка аб'яднала 17 мая ва ўтульнай канцэртнай зале Беларускага саюза кампазітараў вядомых музыкантаў, выканаўцаў, творцаў. Цэнтрам гэтага свята з'явілася Ларыса Мурашка — кампазітар, аўтар шматлікіх камерна-інструментальных, вакальных, вакальна-інструментальных твораў, п'ес для аркестра. У зале Саюза кампазітараў можна было заўважыць і загадчыка кафедры кампазіцыі Беларускай акадэміі музыкі У.Дарохіна, і дацэнта кафедры спецыяльнага фартэпіяна Людмілу Матукоўскую, і Леаніда Івашкова (кафедра спеваў), і вядомых беларускіх кампазітараў Віктара Войціка і Ігара Лучанка. Вядучы вечара артыст Нацыянальнага тэатра імя Я.Купалы Аляксандр Лабуш і ўсе выступоўцы выказалі шмат добрых, цёплых слоў у адрас юбіляркі. Прыгожую, меладычную песню Л.Мурашкі «Белыя рамонкі» (на словы А.Емяльянава) адрасавалі кампазітару зоркі беларускай эстрады Ядвіга Паплаўская і АляксандрЦіхановіч. Незвычайным было выступленне маленькіх артыстаў — выхаванцаў гімназіі-ліцэя № 130. У іх выкананні прагучалі цудоўныя дзіцячыя песні Ларысы Мурашкі «Крапіва» і «Два бабы». Увогуле на творчым вечары гучалі музычныя творы, якія належаць менавіта імянінніцы — «Ронда» для кантрабаса і фартэпіяна, чатыры п'есы з сюіты па казцы У.Караткевіча, твор «Бацькаўшчына» (на яго ж словы) і шмат іншых сачыненняў.

Таццяна Клім.

Фестывалі

✔ Пад дэвізам «Ён і яна» ў адным з волжскіх гарадоў Расіі прайшоў II Міжнародны тэатральны фестываль. Тэатр імя Янкі Купалы (уладальнік мінулагодняга Гран-пры) паказаў спектакль «Брат мой, Сімон» па п'есе расійскага драматурга А.Казанцава. Узнагароды — прызы за лепшую рэжысуру (А.Гарцуеў) і лепшы акцёрскі ансамбль.

✔ II Рэспубліканскі фестываль духавой музыкі «Беларускія фанфары 2001» прайшоў у Баранавічах, якія сёлета святкуюць сваё 130-годдзе. У фестывальнай праграме бралі ўдзел музыканты з усіх абласцей Беларусі, а таксама госці з Расіі, Літвы, Польшчы, Аўстрыі. Лепшымі прызнаны Баранавіцкі гарадскі канцэртны і Пінскі гарадскі духавыя аркестры, а таксама клубныя калектывы са Жлобінскага металургічнага завода, наваполацкага «Нафтана» і з Жодзіна.

✔ Дванаццаты раз сабраў на Стаўбцоўшчыне юных музыкантаў Беларусі дзіцячы фестываль-конкурс «Сымон-музыка». Гран-пры прысуджаны калектыву цымбалістаў са Слуцка. Лаўрэатамі сталі Марат Лагутка (баян, Стоўбцы), Дзмітрый Кажамяка (фартэпіяна, Стоўбцы) і Наталля Румянцава (скрыпка, Істра, Расія).

✔ Калектыў Брэсцкага абласнога тэатра драмы і музыкі браў удзел у Міжнародным фестывалі «Краіны Чарнаморскага ўзбярэжжа. Другая тэатральная міжнародная сустрэча» ў турэцкім горадзе Трабзон са спектаклем «Саламея Русецкая», сюжэт якога звязаны з Турцыяй.

✔ На працягу трох дзён доўжыўся ў Маладзечне VI Нацыянальны фестываль беларускай песні і паэзіі, у якім удзельнічалі знакамітыя айчынныя музычныя калектывы, паэты і дваццаць маладых канкурсантаў, якія змагаліся за гран-пры фестывалю — аўтамабіль «Жыгулі». Перамогу святкаваў ураджэнец Ваўкавыска — саліст Дзяржаўнага канцэртнага аркестра Беларусі Дзмітрый Качароўскі, які выканаў кампазіцыю на музыку Юрыя Багадкевіча і словы Уладзіміра Някляева «Лодка белая».

Выстаўкі

✔ Да 50-годдзя з дня нараджэння мастака Леаніда Рацько была прымеркавана ў Брэсце персанальная выстаўка ягоных работ. У экспазіцыю майстар дэкаратыўных пано, вырабаў з металу, жывапісец і графік уключыў свае лепшыя творы.

✔ У выставачнай зале абласной арганізацыі Саюза мастакоў у Гомелі прайшла першая персанальная выстаўка твораў мастака Васіля Бондарава (пастэль, алей), прымеркаваная да дваццацігоддзя ягонай творчай дзейнасці.

✔ У Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва працавала персанальная выстаўка работ Лявона Трацэўскага «Бестыярыум» (ад лат. bestiarium — збор жывых істот). Экспанавалася новая калекцыя незвычайных жывёл, народжаных фантазіяй мастака.

✔ Японскі фонд, Міністэрства замежных спраў Японіі, пасольства Японіі ў Беларусі і Міністэрства культуры Беларусі з 4 па 24 чэрвеня ладзілі ў Нацыянальным мастацкім музеі выстаўку японскай керамікі.

✔ Трэцяя персанальная выстаўка фотаработ Алега Ананьева прайшла ў Гомелі. «У стыхіі сонечнага фота» — такая назва экспазіцыі.

✔ Лаўрэат Дзяржаўнай прэміі Беларусі гомельскі мастак Мікалай Казакевіч паказаў у Рэчыцы трыццаць сваіх пейзажаў, створаных за апошнія гады.

✔ У рамках праекта «XX стагоддзе. Якім яно было?» у Нацыянальным музеі гісторыі і культуры Беларусі была разгорнута экспазіцыя «Свет вачыма дзяцей Беларусі XX стагоддзя». У яе былі ўключаны

унікальныя дзіцячыя малюнкі вучняў Язэпа Драздовіча, Пётры Сергіевіча, пісьменніка Сяргея Новіка-Пеюна, братоў паэта Максіма Багдановіча і інш.

✔ «Мелодыі жыцця» — так назвала Галіна Крывабмоцкая выстаўку сваіх габеленаў у мінскай Гасцёўні У.Галубка.

✔ У Заслаўскім гісторыка-культурным запаведніку была разгорнута выстаўка «Заслаўе. Ілюзіі і рэаліі магнатаў Пшаздзецкіх». Экспазіцыя падрыхтавана мастаком Віктарам Маркаўцом і мастацвазнаўцай Таццянай Гаранскай і апавядае пра асобы, чые лёсы ў XVII–XIX стст. былі звязаны з Заслаўем.

✔ Жанравую разнастайнасць і стылістычнае шматгалоссе ўяўляла сабой выстаўка сучаснага беларускага мастацтва, якая доўжылася амаль месяц у Берліне ў культурным цэнтры «Тахелес» і мела назву «Dach/Дах». Былі паказаны творы 29 беларускіх мастакоў (жывапіс, графіка, скульптура, фатаграфія, інсталяцыя, відэаарт), якія жывуць і працуюць як на радзіме, так і за яе межамі.

✔ У Музеі-сядзібе «Пружанскі палацык» прайшла персанальная выстаўка работ студэнткі другога курса Беларускага ўніверсітэта культуры Ірыны Кулецкай (спецыялізацыя — народныя рамёствы). Маладая мастачка паказала акварэльныя нацюрморты і партрэты, вырабы з саломкі. Найбольшае ўражанне зрабілі роспісы па шклу.

М.Кулецкая.

✔ У філіяле Нацыянальнага мастацкага музея Беларусі — мастацкім музеі В.Бялыніцкага-Бірулі ў Магілёве – у красавіку – маі экспанавалася выстаўка выцінанкі «Саракі». Усе работы выкананы выкладчыкам Магілёўскага вучылішча культуры Святланай Адамовіч і яе вучнямі.

✔ Фабрыкі мастацкі вырабаў Гомеля і Чачэрска пазнаёмілі гамяльчан са сваёй прадукцыяй на выстаўцы «Беларускі сувенір».

✔ Аршанцы мелі магчымасць пазнаёміцца з творчасцю старшыні Беларускага саюза мастакоў Генадзя Буралкіна. Экспанаваліся 13 графічных і 9 скульптурных работ майстра.

✔ На працягу аднаго чэрвеньскага тыдня брэстаўчане мелі магчымасць пазнаёміцца з новай работай сучаснага Лазара Богшы — знакамітага мясцовага мастака Мікалая Кузьміча. Аўтар узнаўлення Крыжа Ефрасінні Полацкай паказаў новы шэдэўр — стаўратэку (аклад, або футарал) для крыжа.

Прэм'еры

✔ 31 мая на сцэне Нацыянальнага тэатра імя Янкі Купалы паказвалі прэм'еру — спектакль «Свае людзі — паладзім» па п'есе А.Астроўскага. Рэжысёр — Уладзімір Савіцкі. У галоўных ролях заняты Яўгенія Кульбачная, Аляксандр Лабуш і Уладзімір Рагаўцоў.

✔ 6 чэрвеня Нацыянальны акадэмічны тэатр балета Беларусі паказаў прэм'еру — балет-феерыю «Спячая красуня» на музыку П.Чайкоўскага (дырыжор М.Калядка). Чацвёртая пастаноўка балета на беларускай сцэне максімальна набліжана да харэаграфіі М.Пеціпа (мастацкі кіраўнік В.Елізар'еў). Дэкарацыі і касцюмы падрыхтаваны В.Окуневым. Галоўныя партыі выконваюць І.Сядзько, Р.Мінін, І.Артамонаў, Т.Шаметавец, Ж.Лебедзева, А.Фурман і інш.

✔ Сваё дзесяцігоддзе Беларускі паэтычны тэатр аднаго акцёра «Зьніч» адзначыў незвычайнай прэм'ерай — спектаклем «Адзінокі птах» (паводле твораў А.Міцкевіча, Я.Чачота, Р.Барадуліна). Жанр — рамантычная манаопера. Аўтар лібрэта і рэжысёр — мастацкі кіраўнік тэатра Галіна Дзягілева. Кампазітар — Алег Залётнеў. Сцэнаграфія Барыса Герлавана. Да пастаноўкі далучыліся Дзяржаўны сімфанічны аркестр Беларусі, капэла «Санорус». Адзіную ролю — Адама Міцкевіча — выконвае заслужаны артыст Беларусі Міхаіл Жылюк.

✔ У Брэсцкім абласным тэатры драмы і музыкі адбылася прэм'ера спектакля «Саламея Русецкая» па п'есе С.Кавалёва. Пастаноўку ажыццявіў рэжысёр з Чарнігава (Украіна) Андрэй Бакіраў.

Экран

✔ З 21 па 23 мая пад эгідай і пры падтрымцы Прадстаўніцтва ААН у Беларусі міжнародная грамадская арганізацыя «Інтэрфорум» і студыя «Таццяна» правялі ў Мінску міжнародную канферэнцыю «Дыялог цывілізацый: захаванне духоўных каштоўнасцей і ідэалаў праз дыялог культур». У ёй бралі ўдзел кінематаграфісты Швейцарыі, Германіі, Нідэрландаў, Польшчы, Расіі, Украіны, Беларусі, ЗША. У рамках канферэнцыі адбыўся паказ іранічнага трылера ўкраінскага рэжысёра Кіры Муратавай «Другарадныя людзі» і дакументальных стужак расіянкі Марыны Разбежкінай. А правядзенне VI Міжнароднага фестывалю жаночага кіно з-за адсутнасці сродкаў перанесена на наступны год.

✔ У пачатку чэрвеня Польскі відэаклуб зноў запрасіў пазнаёміцца з «Залатой сотняй» польскага тэлебачання — лепшымі тэлеверсіямі тэатральных пастановак, што сталі сусветнай класікай. Была прапанавана работа кракаўскага тэатра «Крыкат-2» «Мёртвы клас» (тэатральны рэжысёр Тадэвуш Кантар, рэжысёр тэлеверсіі Анджэй Вайда.

✔ У Тамбове (Расія) прайшоў X Міжнародны кінафестываль славянскіх і праваслаўных народаў «Залаты віцязь». Гран-пры ўпершыню прысуджаны не фільму, а арганізацыі — Нацыянальнай кінастудыі «Беларусьфільм» — за стварэнне стужкі «У жніўні 44-га...». «Залатога віцязя» атрымаў мульцік Ірыны Кадзюковай «Прытча аб Калядах». Дыпломы ўручаны Міхаілу Якжэну за відэаработу «З забыцця і праху», Андрэю Голубеву за кароткаметражны фільм «Тутэйшыя», Юліі Ляшко за сцэнарый «Дзіця — сястра мая», Людміле Перагудавай (часопіс «На экранах») за высокі прафесіяналізм і журналісцкае майстэрства, Сяргею Кацьеру (Нацыянальная тэлерадыёкампанія) за цыкл перадач «Тэлевізійны Дом кіно».

✔ Сталічны «Кінаклуб» з 18 па 23 чэрвеня правёў фестываль карэйскага кіно.

Канферэнцыі

✔ Навукоўцы з Беларусі, Расіі, Украіны, Латвіі, Казахстана сабраліся ў Віцебскім дзяржаўным універсітэце, каб у чарговы раз падкрэсліць, што менавіта выхаванне праз мастацтва робіць наш свет больш шчаслівым. Гэтаму пытанню прысвячалася міжнародная канферэнцыя «Свет мастацтва і дзеці: праблемы мастацкай педагогікі».

Гастролі

✔ Бранскі (Расія) тэатр драмы імя А.Талстога паказаў у другой палове чэрвеня ў Гомелі спектаклі «Тры сястры» А.Чэхава, «Вясельны марш» В.Азернікава.

(Заканчэнне на стар. 56.)

Summary

Tamara Harobchanka. **«On the Eve of the Anniversary»** (p. 2).

Year 2001 is special for the Yakub Kolas Belarusian Academic Theatre: the Kolas company is meeting its 75th anniversary. During the best periods of its history, the Theatre has always been remarkable for its unique national peculiarities. So, what is it that today determines its artistic image? What processes are taking place in the company? What has it prepared for its important anniversary? To answer all these questions, the author turns to the new productions of the pre-anniversary season.

Andrey Akhmietshyn. **«The Morning of the Old 'Evening'»** (p. 9).

In Minsk, the Volnaya Stsena school-theatre has been set up attached to the Union of Theatrical Workers. The artistic director is playwright Aliaksei Dudaraw, the chief director is Valery Mazynski. Number one in the repertoire of the new theatre is *«Evening»*, A. Dudaraw's drama about a village that has no future.

Natallia Latushka. **«The Magic of Halina Harelava's Person»** (p. 11).

Women composers are not many. And only a few can immediately recall at least one in world music. Fortunately, there are such composers in Belarusian culture. One of them is Halina Harelava, who is celebrating her anniversary this year. 50 hard years lie behind her, of which more than a half has been given to creative work. The list of works published over these years impresses not only with its size but also with the variety of genres.

Volha Niachai, Natallia Stsiazhko. **«The Living, Creative Group»** (p. 14).

The 'Telefilm-2000' round table of the film critics, researchers and workers of the Belarus National State Teleradiocompany was unusual because under discussion was not only the output of the Telefilm artistic association but also the alarming possibility of the abolition of this structure. What does Telefilm do of artistic worth, what does it contribute to national culture? How can its artistic achievements for the past year be assessed? These are some of the problems raised at the round table discussion.

Piatro Vasiuchenka. **«The Word and the Picture»** (p. 18).

The existence of Belarusian film in the context of national culture is marked by a bitter paradox. No sooner had it been declared national than not only the national content but also the color began disappearing from it. An absurd phenomenon is the mistrust by some filmmakers of Belarusian literature, which is, in their view, provincial, crude or «nationalistic». The author supplied his publication with the subtitle *«Belarusian Literature As the Source of Film Scripts»*.

Marek Wasilewski. **«The Phantom of Freedom»** (p. 20).

We offer a translation of the article published in the Warsaw «New Poland» magazine No 2 for the current year, which analyzes the tendencies of Polish visual art at the turn of the century.

Yawhen Shuneika. **«In Black and White — About Painting»** (p. 25).

The magazine continues introducing the «Belarus for the Third Millennium» art exhibition. Discussed in this issue is painting.

Mikhas Tsybulski. **«Poetics of Postmodernism in Belarusian Painting»** (p. 36).

History will give us a chance to appreciate the real sense and value of the postmodernist stage of painting development. Such a conclusion is made by the author of the publication, who remarks that even acknowledging a crisis of originality in painting does not prevent us from believing that postmodernism is certain to be succeeded by post-postmodernism (which may have already happened).

Yury Malash. **«The Artist With a Child's Soul»** (p. 38).

Among the representatives of naїve art, especially prominent are those who try to convey in their works the emotions of their childhood, the memories of which disturb the artist even after ten years. Such is the art of the amateur artist Siarhey Kaval.

Volha Dashun. **«Television in America»** (p. 40).

The main attention of the article is focused on cable television, which appeared in the USA in 1950.

Raald Ramanaw. **«May the Concealed Be Discovered»** (p. 43).

The article returns into the scientific use (primarily of Belarusian culture) the forgotten name of the architect, builder and sculptor Vasil Yarmolin, a Lithuanian by origin, who lived and worked in the 15th century in Moscow. Among his works is the Spassky Gate of the Moscow Kremlin, the emblem of Moscow, etc.

Halina Bahdanava. **«The Culture That Is Craving For Life»** (p. 47).

A brief survey of the round-table discussion that concluded the work of the Republican Seminar of artistic managers of cultural institutions concerning folklore. The seminar was conducted by the Belarusian Institute of Cultural Problems.

Dzmitry Padbiarezski, Dz. Mukhavets, Zinaida Niestsiarovich, Anastasiya Saprankova, Sviatlana Niamtsova. **«Discography»** (p. 49).

Introduction of the new recordings of Belarusian groups and performers.

* * *

The issue carries *«Artistic Life News»* for the past months, pages of the artistic calendar of Belarus for August.

(Заканчэнне. Пачатак на стар. 53.)

Народная творчасць

✔ У Рэспубліканскай мастацкай галерэі прайшла выстаўка дзіцячай творчасці «Выратавальнікі вачыма дзяцей», якую ў трэці раз праводзіла Міністэрства па надзвычайных сітуацыях Беларусі. Узрост удзельнікаў не перавышаў пятнаццаці гадоў. Лепшыя работы трапяць у Музей пажарнай і аварыйна-выратавальнай справы, які ствараецца ў Мінску.

✔ Фотакарэспандэнт «Полацкага весніка» Канстанцін Жарнасек паказаў у родным Полацку фатаграфіі са свайго архіва. На здымках 70-гадовага майстра — летапіс Полаччыны.

✔ Фестываль фальклорна-этнаграфічнага мастацтва «Талакуха на Бярэсці» 2 і 3 чэрвеня прайшоў у Баранавіцкім раёне. Удзельнічалі каля пяцісот народных талентаў з розных абласцей Беларусі, а таксама з Расіі і Турцыі.

✔ XX абласны фестываль духавой музыкі «Майскі вальс» сабраў 18 народных і ўзорных аркестраў Міншчыны ў Вілейцы. Лаўрэатамі прызнаны ўзорны духавы аркестр Вілейскай дзіцячай школы мастацтваў (кіраўнік Ф.Гур) і народны духавы аркестр Палаца культуры вытворчага аб'яднання «БелАЗ» (кіраўнікі У.Мельнікаў і А.Кухараў).

✔ У красавіку ў Музеі Гродзенскага абласнога метадычнага Цэнтра народнай творчасці экспанаваліся работы знакамітых мясцовых майстроў Пярухіных. Рэтраспектыўная выстаўка шырока прадставіла вырабы са скуры, лазы, металу, а таксама жывапіс.

А.Храмкова.

Старонкі календара: жнівень 2001

2

100 гадоў з дня нараджэння **Ільі Аляксеевіча Мурамцава** (1901–1968), беларускага і рускага спевака, заслужанага артыста Беларусі,

80 гадоў з дня нараджэння **Адама Сідаравіча Чопчыца**, беларускага дзеяча самадзейнага мастацтва і педагога, заслужанага дзеяча культуры Беларусі.

5

105 гадоў з дня нараджэння **Леаніда Аляксеевіча Маркевіча** (1896—1980), беларускага дырыжора і кампазітара, заслужанага артыста Беларусі,

50 гадоў з дня нараджэння **Уладзіміра Іванавіча Сытчанкі**, беларускага графіка, жывапісца, плакатыста.

6

75 гадоў з дня нараджэння **Леаніда Ніканаравіча Дробава**, беларускага мастацтвазнаўцы і жывапісца, доктара мастацтвазнаўства.

7

75 гадоў з дня нараджэння **Восера Хацкелевіча Партнюга**, беларускага дзеяча самадзейнага мастацтва, балетмайстра, заслужанага дзеяча культуры Беларусі. Жыве ў Швецыі.

11

75 гадоў з дня нараджэння **Віктара Фёдаравіча Гур'ева**, беларускага спевака, заслужанага артыста Беларусі.

13

50 гадоў з дня нараджэння **Аляксандра Іванавіча Лышчыка**, беларускага скульптара.

15

110 гадоў з дня нараджэння **Таццяны Карнееўны Лапацінай** (1891–1980), беларускай дзеячкі самадзейнага мастацтва і кампазітара-аматара, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі.

16

60 гадоў з дня нараджэння **Святланы Сяргееўны Катковай**, беларускага мастака дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва і жывапісца.

18

85 гадоў з дня нараджэння **Анатоля Аляксандравіча Рачова** (1916—1999), беларускага флейтыста, заслужанага артыста Беларусі,

75 гадоў з дня нараджэння **Віктара Раманавіча Шаўкалюка**, беларускага артыста аперэты, заслужанага артыста Беларусі.

19

60 гадоў з дня нараджэння **Мікалая Іванавіча Ткачова**, беларускага жывапісца.

21

75 гадоў з дня нараджэння **Антаніны Іванаўны Абрамавай**, беларускага мастака шкла,

60 гадоў з дня нараджэння **Уладзіміра Анатольевіча Машэнскага**, беларускага дырыжора, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі.

22

140 гадоў з дня нараджэння **Ігната Цярэнцьевіча Буйніцкага** (1861–1917), беларускага акцёра, рэжысёра, тэатральнага дзеяча,

90 гадоў з дня нараджэння **Іосіфа Пятровіча Лакштанава** (1911–1986), рускага акцёра, заслужанага артыста Беларусі.

23

105 гадоў з дня нараджэння **Казіміра Іванавіча Бянеўскага** (1896–1968), беларускага акцёра, заслужанага артыста Беларусі,

100 гадоў з дня нараджэння **Аляксандра Анісімавіча Дзяругі** (1901–1979), беларускага дзеяча самадзейнага мастацтва, заслужанага дзеяча культуры Беларусі,

85 гадоў з дня нараджэння **Уладзіміра Якаўлевіча Мартынава** (1916–1998), беларускага ваеннага дырыжора і педагога, заслужанага артыста Беларусі.

24

70 гадоў з дня нараджэння **Юрыя Паўлавіча Альбіцкага**, беларускага мастака кіно, жывапісца,

50 гадоў з дня нараджэння **Валянціны Пятроўны Маркавец-Бартлавай**, беларускага мастака дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва.

25

50 гадоў з дня нараджэння **Нэлі Аляксееўны Валынец**, беларускага мастака дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва.

26

90 гадоў з дня нараджэння **Паўла Ферапонтавіча Дзянісава**, беларускага музыканта-трубача, заслужанага артыста Беларусі.

28

50 гадоў з дня нараджэння Віктара Францавіча Александровіча, беларускага графіка.

30

85 гадоў з дня нараджэння **Паўла Канстанцінавіча Любамудрава** (1916–1984), беларускага графіка і педагога, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі.

31

85 гадоў з дня нараджэння **Зінаіды Іванаўны Браварскай**, беларускай актрысы, народнай артысткі Беларусі.

Аўтары надрукаваных матэрыялаў нясуць адказнасць за падбор і дакладнасць прыведзеных фактаў, а таксама за змешчаныя даныя, якія не падлягаюць адкрытай публікацыі.

Рэдакцыя можа друкаваць артыкулы ў парадку абмеркавання, не падзяляючы пункту гледжання аўтараў.

Матэрыялы, якія дасылаюцца ў рэдакцыю, павінны быць надрукаваны на машынцы праз два інтэрвалы ў двух экземплярах. Дасланыя матэрыялы не рэцэнзуюцца і не вяртаюцца.

У выпадку паліграфічнага браку звяртацца ў друкарню выдавецтва «Беларускі Дом друку».

Набрана і звярстана на абсталяванні, атрыманым па гранту Беларускага фонду Сораса.

Падпісана да друку з арыгінал-макета 24.07.2001.
Фармат 60x90 1/8.
Друк афсетны.
Ум. друк. арк. 7,00.
Ул.-выд.арк. 8,68.
Тыраж 666.
Зак. 1662.

Рэспубліканскае унітарнае прадпрыемства «Выдавецтва «Беларускі Дом друку». 220013, Мінск, пр. Ф.Скарыны, 79.



Вікторыя Загнетава. Ля вежы. Вясна. Алей, 2001.

1152 руб.

Індэкс 74958

7’2001



МАСТАЦТВА



Мікола Ісаёнак. XX стагоддзе. Алей, 2001. 85х75.

ISSN 0208—2551. Мастацтва. 2001. № 7. 1–56.